

# Taiteilija vai työläinen?

Sinfoniaorkesterin rivimuusikoiden identiteettien  
rakentuminen haastattelupuheessa

Päivi Rissanen

Helsingin yliopisto  
Valtiotieteellinen tiedekunta  
Sosiaalipsykologia

Pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2019



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty

Laitos – Institution – Department

Valtiotieteellinen tiedekunta

Sosiaalitieteiden laitos

Tekijä – Författare – Author

Rissanen, Päivi

Työn nimi – Arbetets titel – Title

Taiteilija vai työläinen? Sinfoniaorkesterin rivimuusikoiden identiteettien rakentuminen haastattelupuheessa

Oppiaine – Läroämne – Subject

Sosiaalipsykologia

Työn laji – Arbetets art – Level

Aika – Datum – Month and year

Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages

Pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2019

92

Tiivistelmä – Referat – Abstract

Tarkastelen tutkielmassani orkesterimuusikoiden identiteettien rakentumista haastattelupuheessa. Orkesterimuusikko on esittäväksi taiteilijaksi luokiteltu taidealan ammattilainen, joka työskentelee hallinnollisesti ja taiteellisesti johdetussa, rakenteeltaan hierarkkisessa taideinstituutiossa eli orkesterissa. Kiinnostukseni kohdistuu erityisesti siihen, minkälaisena orkesterin hierarkiassa alimmalla tasolla työskentelevän rivimuusikon suhde taiteilijuuteen näyttäytyy orkesterikontekstissa.

Tutkielmani teoreettisena viitekehyksenä on sosiaalinen konstruktionismi, joka on sosiaalitieteiden kielellisten lähestymistapojen kattokäsite. Konstruktionistisen ajattelutavan mukaan kieli sekä heijastaa että tuottaa todellisuutta vuorovaikutuksen sosiaalisissa prosesseissa. Tutkielman teoreettis metodologisena lähestymistapa on konstruktionismin piiriin kuuluva diskursiivinen psykologia, jossa kielenkäyttö käsitetään vahvasti toiminnallisena ja kielelliset käsitteet ymmärretään keskinäisen toiminnan resursseina. Diskursiivisen psykologian näkökulmasta identiteetti käsitetään diskursiivisena aikaansaannoksena eikä luonnollisena faktana. Näin ollen sekä kiinnostukseni että analyttinen huomioni kohdistuu orkesterimuusikoiden identiteettejä rakentavaan puheeseen ja dialogiin, enkä siis pyri määrittelemään sitä, onko orkesterin rivimuusikko taiteilija vai ei. Taiteilijuudella tarkoitan työssäni sekä tähän sosiaaliseen kategoriaan yleisesti liitettyjä piirteitä ja ominaisuuksia että niitä orkesterimuusikkouteen liittyviä asioita, joita aineistossani merkityksellistetään taiteilijuudeksi ja taiteen tekemiseksi.

Tutkielmani pääkysymys on ”kuinka orkesterin rivimuusikot neuvottelevat identiteetistään?”

Pääkysymystäni tarkennan kysymyksillä:

1. Minkälaisia tulkintarepertuaareja ja subjektipositiota identiteettineuvotteluissa esiintyy?
2. Kuinka tulkintarepertuaareja ja muita diskursiivisia resursseja käytetään orkesterin rivimuusikon identiteetin rakentamisessa?
3. Minkälaiseksi orkesterin rivimuusikon identiteetti rakentuu?

Tutkielmaa varten haastattelin kolmen pääkaupunkiseudun sinfoniaorkesterin rivimuusikkona toimivia viulisteja. Paikansin haastattelupuheesta neljä tulkintarepertuaaria, jotka nimesin seuraavasti: yhteisöllisyyden tulkintarepertuaari, yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaari, omakohtaisuuden tulkintarepertuaari ja suorittavan työn tulkintarepertuaari. Yhteisöllisyyden repertuaarissa orkesterin rivimuusikko positioitui osaksi kokonaisuutta. Yksilökeskeisyyden repertuaarissa orkesterimuusikon subjektipositioksi muodostui erottautumaan pyrkivä individualisti. Omakohtaisuuden tulkintarepertuaarissa orkesterin rivimuusikko positioitui omakohtaiseksi ja luovaksi itsen ilmaisijaksi sekä musiikin ymmärtäjäksi ja tulkitsijaksi. Suorittavan työn repertuaarissa orkesterin rivimuusikko positioitui koneen osaksi ja suorittavan työn tekijäksi ja orkesterimuusikkous merkityksellistettiin selkeästi työnteoksi.

Kiteytin tulkintarepertuaareissa tarjoutuneet subjektipositiot kahdeksi polarisoituneeksi identiteetiksi: taiteilijuudeksi ja työläisyydeksi. Orkesterimuusikon identiteetti ei näyttäytynyt ongelmattomana, ja siitä neuvottelemisen vaati paljon diskursiivista työtä. Analyysi paljastikin orkesterityöhön liittyvän ”ideologisen dilemman”, joka syntyi vapauden ja sen puutteen välille.

Diskursiivinen psykologia osoittautui soveltuvaksi lähestymistavaksi sekä orkesterimuusikkouden että taiteilijuuden tarkasteluun. Tutkielmani perusteella sekä jatkok tutkimuksessa että orkesterien toimintatavoissa tulisi erityisesti huomioida orkesterin rakenteellinen hierarkia ja sen vaikutus. Lisäksi sellaisia vapaita taideyhteisöjä, joissa orkesterimuusikot voivat toteuttaa itseään omaehtoisesti, olisi tuettava taloudellisesti. Myös koulutuksessa olisi syytä pohtia ”taiteilijuutta” ja sen merkitystä opiskelijoiden tulevaisuuden ammateissa.

Avainsanat – Nyckelord – Keywords

Orkesterimuusikko, taiteilijuus, identiteetti, sosiaalinen konstruktionismi, diskursiivinen psykologia, tulkintarepertuaari, subjektipositio, ideologinen dilemma

## Sisällys

1.	Johdanto	1
2.	Orkesteri	4
2.1	Orkesteri taideinstituutiona	4
2.2	Orkesteri ja orkesterimuusikot tutkimuksen kohteena	6
3.	Taide ja taiteilijuus	10
3.1	Taide	10
3.2	Taiteilijuus	11
3.3	Kuka on taiteilija?	13
4.	Tutkielman diskursiivinen lähestymistapa orkesterimuusikkouteen	15
4.1	Sosiaalinen konstruktionismi	16
4.2	Sosiaalinen konstruktionismi ja identiteetti	18
4.3	Diskursiivinen psykologia	20
4.4	Tutkimuskysymykset	27
5.	Menetelmät	28
5.1	Aineistonkeruu	28
5.2	Aineiston analyysi	30

6.	Tutkimustulokset	34
6.1	Orkesterin rivimuusikkouden tulkintarepertuaarit ja niissä rakentuvat subjektipositiot	35
6.1.1	Yhteisöllisyyden ja yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaarit; orkesterimuusikko osana kokonaisuutta ja erottautumaan pyrkivänä individualistina	36
6.1.2	Omaehtoaisuuden tulkintarepertuaari; orkesterimuusikko omaehtoaisena ja luovana itsen ilmaisijana sekä musiikin ymmärtäjänä ja tulkitsijana	45
6.1.3	Suorittavan työn tulkintarepertuaari; orkesterimuusikko koneiston osana ja suorittavan työn tekijänä	49
6.2	Orkesterin rivimuusikoiden identiteettineuvottelut	54
6.2.1	Taiteilija	55
6.2.2	Työläinen	66
6.2.3	Orkesterin rivimuusikon taiteellisen vapauden ja orkesterin hierarkian välinen dilemma	75
7.	Diskussio	78
7.1	Tutkimustulokset ja niiden vertaaminen aiempaan tutkimukseen	79
7.2	Tutkielman arviointia	85
7.3	Lopuksi	90
	Lähteet	93
	Liite	105

## 1. Johdanto

Tutkielmani aihe on minulle hyvin henkilökohtainen, ja kiinnostukseni siihen kumpuaa omasta henkilöhistoriastani: olen viulisti ja työskennellyt orkesterimuusikkona yli kaksikymmentä vuotta. Olen siis taidealan ammattilainen. Pyrin pääsääntöisesti toteuttamaan orkesterityössä taiteellista puolta itsessäni, mutta toisinaan orkesterimuusikkous tarkoittaa minulle ennen kaikkea palkkatyötä. Tulisiko meidät – orkesterimuusikot – mieltää taiteilijoina, palkkatyöläisinä vai kenties joinakin aivan muina?

Taiteilijuus on monitahoinen käsite. Siihen tyypillisesti liitetyt konnotaatiot ovat peräisin romantiikan ajalta, jolloin syntyi kuva mystisestä erityislahjakkaasta nerosta (Lepistö, 1991, s. 15–16). Nerous- ja boheemimyyteille vastakkainen käsitys taiteilijasta ammattilaisena ja taiteellisen työn tekijänä alkoi rakentua taidepoliittisissa diskursseissa modernin hyvinvointivaltion kehittymisen myötä (Jokinen, 2010, s. 99–142). Taiteilijan identiteetti rakentuu Suomessa yhä edelleen vahvasti näiden kahden ääripään eli myyttisen johdatuksen ohjaaman henkilön ja kunnollista palkkaa saavan työntekijän välisellä jatkumolla (Piispa, Ansio, Houni & Käpykangas, 2015). Taiteilijuuden määrittelemisen nykypäivänä on koettu vaikeaksi, ellei suorastaan mahdottomaksi. Käsitykset siitä, minkälaisilla kriteereillä tai perusteluilla taiteilija-nimikettä tulisi käyttää, vaihtelevat kovasti. (Bain, 2005; Irjala, 1991; Karttunen, 1998; 2009; Lena & Lindemann, 2014; Rensujeff, 2010; Vehviläinen, 2008.) Orkesterimuusikoita kutsutaan Suomessa esittäviksi taiteilijoiksi, sillä he työskentelevät musiikin esittämiseen erikoistuneessa instituutiossa eli orkesterissa (Rensujeff, 2010, s. 150).

Mielikuvat taiteilijuudesta liittyvät vahvasti vapauteen, luovuuteen ja itsensä ilmaisemiseen. Taiteilijoista puhuttaessa käytetään usein käsitteitä kutsumus, pyyteettömyys ja autonomisuus (Lepistö, 1991, s. 16). Taidealalla työskentelevien päämääränä onkin harvemmin korkean tulotason saavuttaminen. Sen sijaan mahdollisuus tehdä taiteellista työtä ja tulla sillä toimeen koetaan merkityksellisemmäksi. Rahan ansaitsemiseen liittyy taiteilijoilla kuitenkin epävarmuutta, eikä itsensä elättämistä taiteellisella työllä pidetä itsestään selvänä. Tutkimusten mukaan taiteilijoiden suurin huoli on liittynyt turvattuun toimeentuloon sekä työskentelyedellytysten olemassaoloon. Kompensoidakseen vähäisiä tuloja monet taiteilijat hankkivat lisäansioita taiteelliseen työhön liittyvää tai muuta työtä tekemällä. (Piispa, Ansio, Houni & Käpykangas, 2015; Rensujeff, 2010, s. 13–14, 70; Taylor & Littleton, 2008.) Taiteellisen työn ja taidealojen ammattien suosio on

kuitenkin ollut kasvussa, ja taiteelliseen koulutukseen on haettu 2000-luvulla innokkaasti (Rensujeff, 2010, s. 13–14). Tämän on sanottu johtuvan siitä, että yleinen käsitys taidealasta saattaa olla liian ruusuinen. Jos taiteeseen liittyvät armottomiksi ja poikkeukselliseksi kuvatut taloudelliset mekanismit tuotaisiin avoimesti julki, ala ei houkuttelisi hakijoita samalla tavalla. (Abbing, 2002.)

Orkesteri on asemansa vakiinnuttanut taideinstituutio, jossa työskentelevät pitkän taiteellisen koulutuksen saaneet musiikin ammattilaiset: aikuisuuden kynnyksellä alkavia ammattiopintoja on edeltänyt jo lapsena aloitettu musiikkiharrastus ja ahkera harjoittelu. (Brodsky, 2006). Musiikkioppilaitosten tarjoama koulutus ei ole yleissivistävää, vaan oppilaitosten tehtävänä on ”antaa säveltaiteen ja siihen liittyvien muiden taidemuotojen perusopetusta, valmennusta alan ammattiopintoihin ja musiikin ammatillista koulutusta sekä järjestää muuta musiikkikulttuurin kehittämiseen liittyvää toimintaa” (Laki musiikkioppilaitoksista, luku 1, 1 §, 1995). Musiikkioppilaitokset siis tukevat jo varhain opiskelijoiden kasvamista ja kehittymistä taiteilijoiksi. Niissä ei opita ainoastaan muusikon työhön tarvittavia tietoja ja taitoja, vaan ne myös rakentavat opiskelijoiden identiteettiä kokonaisvaltaisesti erityisen taidediskurssin kautta (Scott, 2011, s. 199–200).

Orkesteria johdetaan sekä hallinnollisesti että taiteellisesti, ja organisaationa se on hierarkkinen. Sinfoniaorkesterissa yleisimmin käytetyssä johtomallissa orkesterin muusikot eivät vaikuta taiteellisiin linjauksiin, vaan valta on ylikapellimestarilla. Hierarkiaa on myös soittajien välillä. Maallikon käsitystä sinfoniaorkesterimuusikoiden työstä onkin kuvattu romantisoituneeksi, sillä ulkopuolisen silmin katsottuna orkesteri näyttää tarjoavan muusikoille hohdokkuuden lisäksi erityisen mahdollisuuden luovaan työskentelyyn. Romanttisväritteisen käsityksen muodostumista on edistänyt taiteen ja taiteen kentän rakentuminen mystiseksi ja vaikeasti ymmärrettäväksi. (Koivunen, 2003, s. 20–21.)

Sinfoniaorkesteri on ollut tutkijoiden mielenkiinnon kohteena jo useita vuosikymmeniä, mutta muihin ammattiryhmiin verrattuna orkesterimuusikoista ei tiedetä kovinkaan paljon (Brodsky, 2006). Tutkimus on keskittynyt vahvasti orkesteriorganisaation toiminnan ja johtajuuden ympärille jättäen rivimuusikon äänen kuulumattomiin. Orkesterit ovat merkittävä ammattimuusikoiden työllistäjä, ja orkesterimuusikot taide- ja kulttuuri-alan vakiintunut ja tunnustettu ammattikunta. Alalta on niukasti tutkimuksia, eikä orkes-

terimuusikkouden ja taiteilijuuden väliseen suhteeseen liittyvää tutkimusta tunnu löytyvän lainkaan.

Orkesterimuusikko on siis taideoppilaitoksessa koulutettu taidealan ammattilainen ja viralliselta nimikkeeltään esittävä taiteilija, mutta mieltääkö hän itsensä taiteilijaksi? Minkälaista on olla orkesterimuusikko ja mitä taiteilijuus hänelle tarkoittaa? Näitä kysymyksiä pohdin tutkielmassani, jossa tarkastelen sinfoniaorkesterin hierarkian alimmalla tasolla eli rivimuusikkona työskentelevien viulistien identiteettien rakentumista haastattelupuheessa. Samalla pyrin hahmottamaan sitä, kuinka identiteetit suhteutuvat taiteilijuuteen.

Tutkimuksen teoreettisena lähestymistapana on sosiaalista konstruktionismia edustava diskursiivinen psykologia. Näin ollen keskeinen sosiaalipsykologinen avainkäsite identiteetti ymmärretään tässä yhteydessä tulkintakäsitteenä, joka kuvaa vuorovaikutuksessa ja kommunikaatiossa tunnistettavaa ja rakentuvaa ilmiötä. Identiteetillä ei siis tarkoiteta erillisenä vaikuttavaa ja mitattavissa olevaa valmiiksi rakentunutta entiteettiä. (Benwell & Stokoe, 2006.) Taiteilija puolestaan käsitetään sosiaalisena kategoriana, joka saa merkityksensä historiallisesti, kulttuurisesti ja tilanteisesti, ja jonka avulla on mahdollista jäsentää sosiaalista maailmaa (Reynolds & Wetherell, 2003). Tarkastellessani orkesterimuusikon identiteetin ja taiteilijuuden välistä suhdetta en pyri vastaamaan kysymykseen ”onko orkesterin rivimuusikko taiteilija”, vaan keskityn siihen, miten ja minkälaiseksi orkesterin rivimuusikkous rakentuu arkisessa kielenkäytössä haastateltujen neuvotellessa identiteetistään. Sanoudun tutkielmassani irti kaikista rivimuusikko-sanaan liittyvistä negatiivisista kaiuista, ja käytän vaihdellen termejä orkesterimuusikko ja orkesterin rivimuusikko samassa merkityksessä. Jälkimmäistä käytän kuitenkin paikoitellen alleviivaamaan ja muistuttamaan rivimuusikon asemasta orkesterin hierarkiassa.

Tutkielman alussa esittelen orkesteria ja sen toimintaa sekä siihen ja orkesterimuusikoihin liittyvää aiempaa tutkimusta sitoakseni työni siihen institutionaaliseen kontekstiin ja tutkimuskenttään, jossa se rakentuu. Sen jälkeen tarkastelen vaikeasti määrittyviä taiteen, taiteilijuuden ja taiteilijan käsitteitä, jotka niin ikään kuuluvat tutkielmani kontekstiin. Teoreettisen lähestymistavan, tutkimuskysymysten ja aineistonkeruun esittelyn jälkeen kerron analyysin vaiheitten kautta tutkimustulokset, joita pohdin lopuksi diskussio-osuudessa.

## 2. Orkesteri

Tässä luvussa esittelen aluksi orkesteria taideinstituutiona. Esittelyn tarkoituksena on auttaa lukijaa muodostamaan käsitys orkesterimuusikoiden työympäristöstä ja siitä erityislaatuista kontekstista, johon tutkielmani sijoittuu. Sen jälkeen tuon esille tutkielmani kannalta relevanttia orkesteria ja orkesterimuusikoita koskevaa aiempaa tutkimusta.

### 2.1 Orkesteri taideinstituutiona

Sinfoniaorkesteria pidetään merkittävänä taiteellisena organisaationa tämän päivän länsimaaisessa kulttuurissa. Orkesterit ovat tarjonneet pysyvän työpaikan tuhansille muusikoille viimeisen noin kahden sadan vuoden olemassaolonsa aikana. (Brodsky, 2006.) Suomella on kansainvälisesti katsoen ja väkilukuunsa nähden laaja sinfoniaorkesteriverkko: maassamme toimii viisitoista ammattimaista sinfoniaorkesteria, kahdeksan kamari- ja runko-orkesteria sekä viisi muuta vakituisesti toimivaa ammattilaisorkesteria (Suomen sinfoniaorkesterit ry, 2018).

Sinfoniaorkesteri on historiallinen instituutio, jonka toimintatapa sääntöineen, tehtävineen ja vastuineen on vakiintunut. Organisaatiossa määrällisesti suurin ryhmä on muusikot. Muusikoiden lisäksi on yksi tai useampia kapellimestareita, jotka johtavat konsertit. Monilla orkestereilla on vakinainen kapellimestari, niin sanottu ylikapellimestari ja taiteellinen johtaja, joka työskentelee yhdessä hallinnollisen johtajan eli intendentin kanssa. Tämän lisäksi on myös useampia vierailevia kapellimestareita, joista yksi tai useampi on nimetty päävierailijaksi tai taiteelliseksi partneriksi. Orkesterin toiminnan ja hallinnon pyörittämiseen tarvitaan vaihteleva määrä ammattilaisia muun muassa markkinoinnin ja tuotannon osa-alueilta. (Rauhala, 2012, s. 4–7.)

Vakinaisten muusikoiden määrä suomalaisissa sinfoniaorkestereissa vaihtelee 21 ja 112 välillä (Suomen sinfoniaorkesterit ry, 2018). He muodostavat orkesterissa soitinryhmiä eli sektioita, joilla on orkesterin lavamuodostelmassa oma paikkansa. Tämä paikka määrittyy kulloinkin esitettävän ohjelmiston mukaan. Jokaisella soitinsektiolla on oma sisäinen hierarkiansa: konserttimestarit, äänenjohtajat ja varaäänenjohtajat vastaavat kukin oman sektionsa toiminnasta. Konserttimestarin vastuulla on myös koko jousiston soiton tekninen ja taiteellinen yhtenäisyys. Konserttimestareita saattaa olla useita, ja myös he voivat olla hierarkkisessa suhteessa keskenään. Äänenjohtajat ja varaäänen-



johtajat välittävät konserttimeistareiden ja kapellimestareiden ohjeet omille sektioilleen ja antavat lisäksi omia ohjeitaan. (Rauhala, 2012, s. 4–7.)

Jousisoittimet jaetaan soitinryhmiin soittimittain: viulut, altot, sellot ja kontrabassot. Viulut jakaantuvat vielä ykkösviuluihin ja kakkosviuluihin sen stemman eli musiikillisen osuuden mukaisesti, jota he soittavat. Ykkösviulut soittavat yleensä korkeammalta kuin kakkosviulut, minkä lisäksi molemmissa stemmoissa on omat erityispiirteensä ja -haasteensa. Sinfoniaorkestereissa jousisoittajien osuus muusikoista on arviolta kolme neljäsosaa, josta viulisteja on noin puolet. Orkesterin puupuhallinryhmän muodostavat huilut, oboet, klarinetit ja fagotit. Vaskisoittimiin kuuluvat käyrätorvet, trumpetit, pasuunat ja tuubat. Puhallinsoittimet ovat jousisoittimia solistisempia, sillä useimmiten kukin soittaja vastaa yksin stemmastaan. Edellä mainittujen ryhmien lisäksi on vielä lyömäsoitinsektio, joka on soitinvalikoimaltaan orkesterin laajin orkesterin. (Kruckenberg, 1996, s. 102–103.)

Sinfoniaorkesterin tehtävistä näkyvin – niin orkesterin muusikoille kuin yleisöllekin – on kapellimestarilla. Konsertit ja harjoitukset, joita on yleensä 3–5 ennen konserttia, sujuvat suurissa sinfoniaorkesterikokoonpanoissa kapellimestarin johdolla. Kapellimestaria tarvitaan, sillä kamarimusiikillinen ilmaisu on sinfoniaorkesterien suurien etäisyyksien vuoksi akustisesti usein mahdotonta. Kun soittajisto on hioutunut hyvin yhteen, alkaa yksittäisten soittajien, ryhmien ja kapellimestarin välille syntyä dialogia sisältäviä kontakteja. Tällöin kapellimestari voi keskittyä musiikin kulkuun ja antaa orkesterin itse hoitaa soittotehtävän. (Almila & Panula, 2010, s. 49–50.)

Ennen harjoitusperiodin alkamista muusikot ovat harjoitelleet oman soitinryhmänsä musiikillisen osuuden. Harjoituksissa kapellimestari harjoituttaa orkesteria eli antaa oman tulkintansa ja musiikillisen näkemyksensä mukaisia ohjeita, joita sitten testataan ja pyritään toteuttamaan kollektiivisesti. Harjoitusten aikana soitinsektiot tekevät kapellimestarin tulkinnan mukaisia tarkennuksia ja muutoksia stemmoihinsa. Toiminnassa pyritään nopeuteen ja tehokkuuteen: mitä vähemmän harjoitus sisältää puhetta, sitä enemmän orkesteri saa työpäivän aikana soittaa. (Rauhala, 2012, s. 7.)

Orkesterimuusikot saavat tarvitsemaansa informaatiota kuuntelemalla ja seuraamalla katseellaan niin kapellimestaria, konserttimestaria ja äänenjohtajia kuin muitakin soittajia. Tämä tapahtuu yhtäaikaaisesti nuottien luvun ja soittamisen kanssa, joten huomioky-

vyn ja tarkkaavaisuuden on oltava huipussaan kaiken aikaa. (Mts. 4–7.) Orkesterin taiteellinen taso perustuukin muusikoiden keskinäiselle koordinaatiolle ja kyvyille työskennellä synkronissa keskenään. Vasta intonaation (sävelpuhtauden) ja dynamiikan sovittaminen yhteen mahdollistaa orkesterin yhtenäisen soinnin. (Boerner & von Streit, 2005.) Teknisen osaamisen lisäksi muusikolta edellytetään myös musiikillista ja emotionaalista – toisin sanoen taiteellista – yhteisymmärrystä (Boerner & von Streit, 2007). Orkesterimuusikoiden onkin oltava sitoutuneita työhönsä, sillä korkealaatuisen musiikin esittäminen on sinfoniaorkesterin päämäärä, ja sen kaikki jäsenet ovat riippuvaisia toisistaan tämän tehtävän suorittamisessa (Rauhala, 2012, s. 19–20).

## 2.2 Orkesteri ja orkesterimuusikot tutkimuksen kohteena

Sinfoniaorkesteria on yleisesti ottaen tutkittu vähän, ja uudempaa aihepiiriin liittyvää tutkimusta on syntynyt niukasti. Valtaosa orkesteritutkimuksesta kuuluu organisaatio-psykologian kenttään ja tarkastelee orkesteria johtamisen, johtamistyylien ja organisaation toiminnan näkökulmasta (mm. Atik, 1994; Boerner & von Streit, 2005; 2007). Tutkimuksen keskiössä on ennen kaikkea ollut kapellimestarin toiminta suhteessa orkesteriin. Orkesterimuusikoiden tutkimus on hakutulosten perusteella edellistäkin vähäisempää. Vaikka orkesterimuusikoiden työolosuhteita sekä terveyteen ja työhyvinvointiin liittyviä tekijöitä, kuten fyysistä kuormitusta, esiintymisjännitystä sekä stressi- ja motivaatiotekijöitä on tutkittu jossain määrin (mm. Allmendinger, Hackman & Lehman, 1996; Mogelof & Rohrer, 2005; Steptoe, 1989; Steptoe & Fidler, 1987), orkesterisoittajien arjesta ei tiedetä paljoakaan (Brodsky, 2006).

Tässä luvussa esittelen aluksi tutkimusta, jossa orkesteria on lähestytty johtamisen ja organisaatiopsykologian näkökulmista. Sen jälkeen tuon esiin orkesterimuusikoita koskevaa musiikkipsykologian kenttään kuuluvaa tutkimusta. Vaikka useimpien tutkimusten realistinen lähestymistapa poikkeaa omasta konstruktionistisesta lähestymistavastani (konstruktionismia käsittelen luvussa 4), katson niiden osaltaan kuuluvan tämän tutkielman kontekstiin. Suhtaudun niihin näin ollen tutkielmani kannalta relevantteina.

Kapellimestareiden ja orkesterin yhteistyötä on käytetty selkeän johtajuuden ja sujuvan yhteistyön sujumisen vertauskuvana (Atik 1994). Vaikka varsinaista tutkimukseen perustuvaa tietoa ei ole paljon tarjolla, orkesteri on toiminut esimerkkinä monia johta-

mis- ja organisaationäkökulmia perusteltaessa. Tällöin orkesterimuusikoiden on nähty edustavan organisaation sisällä luovuutta ja kapellimestarien johtajuutta. (Hunt, Stelluto & Hooijberg, 2004.)

Karismaattiset kapellimestarit pitävät yllä myyttiä ylivermaisesta johtamisesta, mikä yhdistyy autoritaarisuuteen ja kykyyn saada muusikoista esiin paras mahdollinen (Ropo & Sauer, 2007). Kapellimestarimetaphoran käyttö perustuukin käsitykseen absoluuttisesta vallasta ja kontrollista suhteessa passiivisiin seuraajiin ja mukautujan rooliin asetettuihin muusikoihin. Toisaalta ideaalijohtaja myös ohjaa kokonaisuutta hyvää esitystä kohti jakamalla huomiota ja inspiroimalla soittajia (Koivunen, 2003, s. 14–15).

Kapellimestarin ja orkesterin keskinäisen vuorovaikutuksen tutkimus on nostanut esiin näiden kahden välisen jännitteen: lahjakkaat musiikinopiskelijat tähtäävät usein ensisijaisesti solistiselle uralle, mutta saattavat päätyä orkesterimuusikoiksi ottamaan vastaan ohjeita siitä, mitä ja miten heidän tulee soittaa. Heidän on tukahdutettava yksilöllisen ilmaisun tarpeensa orkesterityössä. Traditionaalisen hierarkian, kontrollin ja rajoitusten merkitysten yli on tutkimuksen mukaan mahdollista päästä yhteistyötä ja yhteistä tehtävää korostavalla johtajuustyyllillä. (Atik, 1994.)

Nina Koivunen (2003) on tutkinut johtajuutta sinfoniaorkesterissa sosiaalisen konstruktionismien viitekehyksessä esteettisen johtajuuden näkökulmasta. Tutkimus nosti esiin neljä erilaista diskurssia: taide vastaan bisnes, auktoriteetin vastustaminen, sankarijohtajuus ja jaettu johtajuus. Työni kannalta näistä keskeisimmät ovat kolme viimeistä. Sankarijohtajuusdiskurssi kuvasti kapellimestarin individualistista roolia suhteessa orkesteriin, kun taas jaetun johtajuuden diskurssissa kapellimestari nähtiin osana orkesteria. Tällöin johtajuusprosessi näyttäytyi vuorovaikutteisena kuuntelemisena, kunnioittamisena ja tilan antamisena orkesterimuusikoiden musikaaliselle lahjakkuudelle. (Mts. 85, 122–145.) Toisaalta auktoriteetin vastustamisen diskurssissa nousi esiin sekä kapellimestarin ja soittajien välinen hierarkia että orkesterin sisäinen niin sanottu terve hierarkia. Orkesterimuusikot kuvasivat ensin mainitun kaltaisen hierarkian aiheuttamaa alistussuhdetta ammattinsa vaikeimmaksi asiaksi: muusikon on alistuttava ja sopeuduttava toisen tahtoon itselle erittäin merkityksellisen asian eli musiikin suhteen. Tämä on kuitenkin orkesterin arkinen realiteetti, joka orkesterimuusikon on hyväksyttävä. (Mts. 105, 118.)

Orkesterin tarkasteleminen tiimityön näkökulmasta on kohdentanut tutkimusta lähemmäs orkesterimuusikoita. Viidentoista suomalaisen sinfoniaorkesterin soitinryhmien fokusryhmähaastattelut tuottivat Rauhalan (2012) niin ikään konstruktionistisessa tutkimuksessa viisi diskurssia, joiden kautta soittajat merkityksellistivät tiimityötään. Nämä diskurssit olivat yhteisöllisyys, yksilöllisyys, solistisuus, hierarkkisuus ja tasa-arvo. Ne käsittelivät tiimien rakenteen, päämäärien ja tehtävien lisäksi ryhmäprosesseja ja tiimien suhdetta organisaatioon. Yhteisöllisyysdiskurssissa keskeisiä olivat yhteisön tarpeet ja vaatimukset, kun taas yksilödiskurssiin kuului yksilön omia intressejä ja pyrkimyksiä korostavia ajatuksia. Yksilöllistä osaamista ja taitavuutta korostava solistidiskurssi, joka oli yhteisöllisyysdiskurssin vastapari, nosti näkyväksi yhteisöllisen orkesterityön ja muusikoiden yksilöllisten pyrkimysten välisen ristiriidan. Se tuli esiin erityisesti ykkös- ja kakkosviulujen välillä, jossa se väritti viuluryhmien suhdetta ja nosti esiin kilpailua. Hierarkkisuusdiskurssissa hierarkia näyttäytyi kaksitahoisena: toisaalta se sai lähes varauksettoman hyväksynnän ja se koettiin toiminnan kannalta tarpeellisena, toisaalta taas sitä ei saisi olla liikaa tasa-arvon tärkeyden takia. Hierarkian katsottiin kuitenkin kuuluvan perinteisesti orkesteriin, ja sitä pidettiin erityisesti soitinsektioiden sisällä ja suhteessa kapellimestariin välttämättömänä ja jopa itsestäänselvyytenä. Kapellimestarilla katsottiin olevan olennainen merkitys siinä, millainen orkesterimuusikon työviikosta muodostui. Tasa-arvodiskurssi toi esiin jokaisen muusikon työpanoksen merkityksen, ja tasa-arvo liitettiin sananvapauden ja kuulluksi tulemisen ohella ennen kaikkea työskentelyyn. Näiden kahden jälkimmäisen diskurssin välistä ristiriitaa pehmennettiin muun muassa tuomalla esiin yhdessä tekemisen prosessin tärkeys. Hierarkia- ja tasa-arvodiskursseissa muusikot asemoituvat eri tavalla suhteessa orkesterimuusikoiden tehtäviin, rooleihin ja vuorovaikutukseen. (Mts. 42–64.)

Tutkimuksen fokus on tarkentunut orkesterimuusikon suuntaan myös tutkittaessa johtajuutta ja sen merkitystä orkesterin jäsenten luovuuteen organisaation tehokkuuden ja tiimityön näkökulmasta. Sinfoniaorkesterin muusikot on nähty erityislaatuisena työntekijäryhmänä, sillä orkesterityössä vaadittuja teknisiä ja musiikillisia taitoja on harjoiteltu kurinalaisesti jo lapsuudessa. Orkesterityössä muusikon yksilöllisyys kuitenkin mahdollistuu lähinnä soolo-osuuksissa. Toisaalta orkesterimuusikot tekevät jatkuvasti luovia ratkaisuja sekä yksilöinä että tiiminä sopeutuessaan kapellimestarin toiveisiin. (Hunt, Stelluto & Hooijberg, 2004.)

Kuten jo aiemmin mainittiin, orkesterimuusikoita koskeva tutkimus on keskittynyt pääosin soittajien työolosuhteisiin, terveyteen ja työhyvinvointiin liittyviin ja niitä selittäviin tekijöihin. Näissä tutkimuksissa on noussut esille muun muassa musiikin tulkintaan liittyvästä päätöksenteosta luopuminen ja oman näkyvyyden ja musiikillisen luovuuden vähyys: yksittäisen muusikon on rajoitettava omaa luovaa päätöksentekoaan orkesterin yhtenäisyyden nimissä ja kapellimestarin päätösvallan edessä (Parasuraman & Purohit, 2000). Orkesterin ei myöskään nähdä tarjoavan muusikoille mahdollisuutta itsenäiseen työskentelyyn tai itsensä toteuttamiseen täysin luovina taiteilijoina (Abeles & Hafeli, 2012).

Melissa Dobson (2010) on tutkinut, missä määrin musiikin opiskelijat ja freelance-ammattimuusikot kokevat musiikin esittämisen itseilmaisun välineenä. Tutkimus toi esiin, että orkesterityöhön liittyvänä välttämättömänä seurauksena pidettiin musiikillisen autonomian menettämistä. Tämän katsottiin johtuvan muun muassa orkesterin hierarkiasta sekä yleisön ja kollegojen asettamista vaatimuksista. Dobsonin mukaan ammattimuusikot kokivat esiintyessään olevansa orkesterissa ensisijaisesti töissä ja palveluksessa, jolloin he mielsivät itsensä työntekijöinä, eivät taiteilijoina (mt).

Orkesteria onkin kuvattu eräänlaiseksi tehtaaksi, jonne on heitetty vähän taidetta sekaan (Mogelof & Rohrer, 2005). Dobsonin (2010) mukaan nuoret muusikot joutuivat kärsivästä vapauden ja itseilmaisun puutteesta päästessään ammattiorkesteriin, koska he olivat vuosia harjoittaneet ennen kaikkea itseilmaisua. Ammatillaiset olivat tämän jo hyväksyneet (mt). Orkesterimuusikoksi ryhtyminen onkin tulkittu solistisista ambitioista luopumiseksi (Brodsky, 2006).

Kaikki edellä mainitut tutkimukset on toteutettu joko yhtä tai useampaa orkesteria koskevin laajoina kyselyinä, fokusryhmä- tai kahdenkeskisinä haastatteluina tai näiden yhdistelminä. Valtaosasta tutkimusartikkeleita ei kuitenkaan käy ilmi, ketkä tarkalleen ovat olleet tutkimuksen kohderyhmänä tai minkälaisia orkestereita ja keitä orkesterin muusikoita tarkkaan ottaen on haastateltu: konserttimeistareita, äänenjohtajia, soolosoittajia vai rivimuusikoita, ja minkä soitinryhmän edustajia. Tutkittavien joukossa on muusikoiden lisäksi ollut toisinaan myös kapellimeistareita ja hallintohenkilökuntaa. Näin ollen esimerkiksi orkesterin hierarkkisen rakenteen ja rivimuusikon aseman huomioimista tutkimustuloksissa on vaikea arvioida. Orkesterin ja orkesterimuusikoiden tutkimus johtamisen, organisaatiopsykologian ja musiikkipsykologian näkökulmista on lähestynyt orkesterimuusikoita pelkistetysti ikään kuin homogeenisena

ryhmänä ja kokoelmana samalla tavalla toimivia yksilöitä. Näiden tutkimusten valossa myös orkesteri ja sen soitinsektiot näyttäytyvät homogeenisena toiminnallisena kokonaisuutena. Mielestäni on vähintäänkin haastavaa arvioida, mitä ja miten paljon nämä tutkimukset lopulta kertovat orkesterimuusikkoudesta.

### **3. Taide ja taiteilijuus**

Tutkielmani tarkastelun kohteena olevia taidealan ammattilaisia – orkesterimuusikoita – kutsutaan esittäviksi taiteilijoiksi. Tämän luvun tarkoituksena on avata näitä tutkimus-kontekstini keskeisiä käsitteitä eli taidetta ja taiteilijuutta. Tässä yhteydessä niiden käsittely jää kuitenkin väistämättä hyvin suppeaksi ja pelkistetyksi.

#### **3.1 Taide**

”Taide” on käsite, joka Suomen kielen perussanakirjan (2004, s. 227) määrittelemänä tarkoittaa ”merkityksellisinä pidettäviin aistipohjaisiin elämyksiin tähtäävää luovaa toimintaa ja sen tuloksia”. Paula Tuomikoski (1987) on taiteen ja ihmisen välistä suhdetta käsittelevässä kirjassaan esittänyt, että taide mahdollistuu yhteiskunnassa, jossa kyetään muodostamaan ja tajuamaan esteettisiä arvoja eli niin sanottuja arvokvaliteetteja. Taideteos on Tuomikosken mukaan eräänlainen vuorovaikutuksen tarkoituksessa syntyvä esityksen välittämä viesti, joka sisältää arvoja, merkityksiä, mielikuvia ja asennoitumistapoja. Taiteella on erityisen paljon informaatioarvoa, sillä se on ainutkertaista ja harvinaislaatuista. (Mts. 12–13, 37–38.)

Taiteen psykologia -nimisessä väitöskirjassaan vuodelta 1925 Lev Vygotski on esittänyt, että ”taide on tunteiden sosiaalista tekniikkaa”. Hänen mukaansa taideteoksessa on kaksi tasoa: materiaallinen sisältö ja taiteellinen muoto. Näiden kahden välinen jännite synnyttää katharsisen vaikutuksen, joka sekä muovaa että kehittää tunteita. Tätä kautta alkujaan biologispohjaiset emootiot muuttuvat sosiaalisesti välittyneiksi ilmiöiksi. Taiteella on siis voimaa sekä muuttaa että kehittää ihmistä. (Hänninen, 2001, s. 97–98.) Hieman Vygotskin tapaan sosiaalipsykologi Jaana Venkula (2003) on pohtinut taidetta maallikon, ei-taiteilijan silmin. Hänen mukaansa taidetta tarvitaan ihmisen ajattelun, toimintakyvyn ja koko persoonallisuuden kehittämiseen. Taiteen henkinen ulottuvuus herkistää ihmisen kokemusmaailmaa ja parantaa samalla elämän laatua. Venkula esittää, että ihmisen todellisuuskäsitys rakentuu tieteen, taiteen ja etiikan luomalle perustalle. Edellä mainituista maailmaa eri tavoin kuvaavista kolmesta kompo-

mentista taide on ainoa, joka vaatii konkreettista tekemistä: taidetta ei synny, ellei joku soita, sävellä tai maalaa. (Mt.)

Taiteen määrittely on jossain määrin niin sanotun taidemaailman hallussa. Taidemaailma voidaan ymmärtää eräänlaisena taiteen tekemisen kehyksenä, joka pitää sisällään sekä taideteokset että taiteeseen sitoutuneen ja siitä kiinnostuneen yhteisön. Taide voidaan puolestaan ymmärtää jonakin, minkä taiteilija tuo taidemaailman arvioitavaksi ja hyväksyttäväksi. (Dickie, 1981, s. 86–91; Vehviläinen, 2008, s. 65.) Jokainen voi myös ratkaista omalla kokemuksellaan, mikä on taidetta. Se mikä kaikki lopulta kuuluu taidekäsitteen piiriin, on askarruttanut taidefilosofoja kautta aikojen, ja kysymys on aina jäänyt vaille lopullista vastausta. (Tuomikoski, 1987, s. 37, 48.)

### 3.2 Taiteilijuus

Taiteilijuuden määrittely on todettu hankalaksi, koska eri aikakausien käsitys taiteesta on vaihdellut huomattavasti. Tämä on vaikeuttanut esimerkiksi rajanvetoa taiteilijuuden ja käsityöläisyyden välille. (Konttinen & Laajoki, 2000, s. 440.) Taiteilijuuden on sanottu rakentuvan kielessä ja erilaisissa kulttuurisissa käytännöissä, jolloin taiteilija on aina oman aikakautensa tuote (Saarilampi, 2007, s. 16). Taiteilijoiden perusominaisuutena on pidetty itsensä toteuttamista, ja taiteilijuudeksi on kutsuttu kykyä luoda jotain, joka koskettaa ja liikuttaa ihmisten mielen muuten liikkumattomia puolia (Venkula, 2003, s. 70, 80–84, 92). Taiteilijuuteen on lisäksi liitetty jatkuva etsintä ja kyseenalaistaminen: taiteilija ei saisi olla mukavuudenhaluinen, ja hänen pitäisi välttää rutinoitumista ja paikalleen pysähtymistä (Vehviläinen, 2008, s. 67–71).

Taiteilijuus voidaan mieltää työnä mutta myös taiteenlajeista ja ammatista irrallisena elämäntapana. Taide voidaan niin ikään ymmärtää elämäntapana ja elämän täyttävänä sisältönä, johon sitoudutaan ympärivuorokautisesti. (Mts. 67–71.) Toisaalta taiteilijuus määrittyy ajasta, paikasta ja määrittelevästä henkilöstä riippuen eri tavoin. Taiteen parissa työskentelevät henkilöt, kuten muusikko tai tanssija, näyttäytyvät taiteilijoina muiden ammattialojen edustajiin verrattuna. (Mts. 64–66.) Taiteilijan luovan työn prosessi tekeekin ammatista poikkeavan verrattuna esimerkiksi suorittavaan työhön. Taiteilija on erikoistunut saattamaan luovassa prosessissaan oman mielensä esteettisen aineksen jonkinlaiseen muotoon: kuultavaksi, katsottavaksi, luettavaksi ja niin edelleen. Tämä aines – äänet, värit ja liikkeet – aktivoituu alitajuisesti ilman selvää suuntaa ja

tarkoitusta. Koska taiteilijan mieli työskentelee ainesosien parissa jo esitietoisella tasolla, taiteellisen työn tulosta ei voi ennakoida, toisin kuin suorittavan työn. (Tuomikoski, 1987, s. 14, 166–171.)

Pia Hounin ja Heli Ansion (2014) mukaan taiteilijan työ on perustavanlaatuisesti oma-kohtaista, eikä toinen tekijä voi sitä korvata. He ovat haastatelleet suomalaisia teatterialan taiteilijoita, kuvataiteilijoita ja kirjailijoita tutkimukseensa, joka kartoittaa taideammatteihin liittyviä haasteita. Tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää, millä tavalla taiteilijuus on työtä siinä missä muukin työ ja millä tavalla se on jotain muuta. Tutkijat löysivät aineistostaan kaksi erilaista taiteilijuuden diskurssia, jotka he nimesivät työntekijädiskurssiksi ja elämäntapadiskurssiksi. Nämä kaksi diskurssia aktivoituivat eri tilanteissa. Työntekijädiskurssia käytettiin puhuttaessa työllistymiseen ja taloudellisiin ongelmiin liittyvistä teemoista. Tässä puhettavassa taiteilijuus nähtiin työnä ja ammatina muiden joukossa. Siihen liitettiin kurinalaisuus, ahkeruus ja kohtuullisuus. Näiden lisäksi puhettavan esiin nostamat hyvin tavanomaiset elintavat mursivat myyttiä boheemista taiteilijasta. Taiteilija positioitui diskurssissa palkansaajaksi tai yrittäjäksi, joka ei ole enää porvarillisen keskiluokan torjuttu mutta ihannoitu ”toinen”, vaan porvarillistuu itsekin. Elämäntapadiskurssia puolestaan käytettiin, kun kuvattiin taiteilijuuden ytimeen asettuvia ammatin erityispiirteitä ja niitä tekijöitä, joiden takia henkilö piti itseään taiteilijana. Elämäntapadiskurssi korosti taiteilijuuden omalakisuuutta ja erityislaatuisuutta muuhun työhön verrattuna. Taiteilijan työ jäsentyy ajassa ja paikassa omalla tavallaan ja on läsnä aina: työtä ja taidetta ei voi erottaa toisistaan. Elämäntapadiskurssissa ei niinkään korostunut taiteilijuuteen perinteisesti liitetty boheemi elintapa, vaan ero palkansaajaan ja yrittäjään. Taiteilijaa eivät kosketa työsuhteet ja työehtosopimukset: hän on oman itsensä herra. Elämäntapadiskurssia käytettiin korostamaan taiteilija-ammatin erityisluonnetta myös silloin, kun haastateltava työskenteli palkansaajana instituutiossa. Houni ja Ansio esittävät, että jommankumman diskurssin valitseminen ja painottaminen pysyvämmin saattaa olla omaa taiteilijaidentiteettiä rakentava tekijä. (Mt.)

Anu Vehviläinen (2008) on pyrkinyt taiteellisen tohtorintutkintonsa kirjallisessa osassa hahmottamaan taiteilijuuden olemusta. Hänen mukaansa taiteilija-termi on kliseinen, epämääräinen ja haastava. Vehviläinen on tuonut esiin, että ”taiteilijuus” on suomalaisessa musiikkielämässä ennen kaikkea laatumääre, ei ammattinimike: vaikka musiikki-alan ammattitaito liitetään osaksi taiteilijuutta, vain urallaan ansioituneimmat ja näkyvimmmät tunnustetaan ja ”aateloidaan” taiteilijoiksi. (Mts. 16, 66.)



Taiteilijuudesta orkesterikontekstissa nousee Vehviläisen mukaan kysymys kapellimestarin ja yksittäisen soittajan suhteesta: miten muusikko voi toteuttaa itseään, jos hänen tulkintansa esitettävästä teoksesta poikkeaa huomattavasti kapellimestarin tulkinnasta, ja voiko orkesterimuusikosta puhua näin ollen taiteilijana? Vehviläinen toteaa kuitenkin, että soittajan taiteilijuus saattaa toteutua elävänä suhteena tämän omaan soittimelliseen osuuteen (stemmaan) ja musiikkiin, sekä musiikillisena kommunikointina muiden orkesterin soittajien kanssa. (Mts. 71–72.)

### 3.3 Kuka on taiteilija?

Nykysuomen sanakirjan (1992, s. 498) mukaan taiteilija on ”taidetta harjoittava henkilö, artisti, taideniekka” ja ”taidetta varsinkin kutsumus- ja ansiotyönään harjoittava henkilö”. Kysymys ”kuka on taiteilija” on kuitenkin osoittautunut monimutkaiseksi. Vastauksen löytäminen on haastavaa, varsinkin kun on epäselvää, mistä ja keneltä sitä voi, kannattaa ja pitää kysyä (ks. Bain, 2005; Houni & Ansio, 2014; Irjala, 1991; Karttunen, 1998; 2009; Lena & Lindemann, 2014; Rensujeff, 2010; Vehviläinen, 2008).

Taiteilijuuden määreet voidaan Irjalan (1991) mukaan jakaa karkeasti subjektiivisiin ja objektiivisiin. Objektiivinen määrittely perustuu ulkoisiin, konkreettisesti todennettaviin ominaisuuksiin, kuten tulonmuodostus, koulutus, julkinen tuki, palkinnot, ajankäyttö tai järjestäytyminen. Tällaisen määrittelyn tekee ongelmalliseksi esimerkiksi se, että taiteilija voi pakon sanelemana joutua käyttämään aikaansa muuhun työskentelyyn ja voi saada myös suurimman osan tulostaan muusta kuin taiteellisesta työstä. Subjektiivisesti määriteltynä hänen taiteilijan ammattinsa ei kuitenkaan riipu ulkoisista ominaisuuksista. (Mts. 1.) Unescon subjektiivisen määrittelyn mukaan ”taiteilijalla tarkoitetaan jokaista, joka luo, esittää tai tulkitsee taidetta. Taiteilija on se, joka pitää taiteellista luomistyötään elämänsä olennaisena osana ja joka tällä tavalla myötävaikuttaa taiteen ja kulttuurin kehittymiseen. Häntä pidetään, tai hän haluaa, että häntä pidetään taiteilijana riippumatta siitä, onko hän työsuhteessa tai jonkin järjestön jäsen.” (Suositus taiteilijan asemasta, Unesco, 1983.) Kaija Rensujeff (2010, s. 18–19) puolestaan toteaa raportissaan ”Taiteilijan asema Suomessa”, että kenellä tahansa on oikeus tehdä taiteellista työtä ja kutsua itseään taiteilijaksi, sillä taiteilijana toimiminen ja taiteellisen työn harjoittaminen eivät ole millään tavalla luvanvaraisia toimintoja.

Ammattilaisuutta pidetään olennaisena tekijänä taiteilijuuden määrittelyssä (Irjala 1991; Karttunen, 1998; Lena & Lindeman, 2014; Rensujeff, 2010). Se ei kuitenkaan tee

tavoitteesta helpompaa, sillä ammatillaisuus esimerkiksi musiikin alalla voi tarkoittaa montaa asiaa: taitoa, toimeentuloa, virkaa, järjestöön kuulumista tai koulutusta. Lisäksi rajanveto ammattilaisen ja harrastajan välillä on vaikeaa, sillä työsuhteessa oleva voi olla vailla koulutusta ja harrastaja erittäin taitava. Kaikki säveltaiteilijat eivät myöskään ole toimessa, saa pääasiallista toimeentuloaan musiikista tai kuulu ammattijärjestöön.

Irjala (1991) on luetellut aiempien taiteilijatutkimusten pohjalta esitetyt säveltaiteen piiriin lukeutuvan ammattitaiteilijuuden viralliset kriteerit seuraavasti: 1) säveltaiteen ammatillinen koulutus, 2) säveltaiteen ammattijärjestöön kuuluminen, 3) valtion taiteilija-apurahan saaminen, 4) väestörekisterissä mainittu säveltaiteen ammatti sekä 5) säveltaiteen tekijänoikeusjärjestön asiakas. Irjalan mukaan taiteilijuus ei edellä mainittujen kriteerien pohjalta näytä yksiselitteiseltä. Koulutus (1) itsessään ei tee kenestäkään taiteilijaa. Kaikki taiteellisesti koulutetut musiikin ammattilaiset eivät myöskään toimi taiteen ammatissa, vaan esimerkiksi opettajana. Lisäksi musiikin saralla on monia itseoppineita tai yksityisesti opiskelleita. Ammattijärjestöihin (2) puolestaan kuuluu henkilöitä, jotka eivät harjoita musiikkia ammattimaisesti tai tekevät sitä vain ajoittain. Apurahojen (3) muodossa jaettava tuki on keskittynyt pääasiassa vain taide-musiikin alueelle, sillä taidemusiikkia pidetään keskeisenä kulttuuriperinnön siirtäjänä ja kansalaisten kasvattajana. Väestörekisteri (4) määrittelee orkesterimuusikon taiteellisen työn väljästi orkesterissa soittamiseksi, ja tekijänoikeustilastot (5) puolestaan eivät eritele ammatti- tai harrastajamuusikoita. (Mts. 2–6.) Edellä mainittujen lisäksi on esitetty muitakin hyvin epämääräiseltä tuntuvia kriteereitä, kuten ajan käytön määrä, maine, muilta taiteilijoilta saatu tunnustus ja taiteen laatu (Karttunen, 1998). Määrittely ei myöskään ole täysin esteettisesti arvovapaata. Taiteilijuuden objektiivisen määrittelyn esteettiset arvotukset ovat implisiittisesti mukana kriteereissä; koulutus, julkinen tuki ja ammattijärjestöt kuuluvat taiteen kenttään ja ovat siksi alisteisia tietyille esteettisille normeille. Koska inhimillinen toiminta ei ylipäätään ole arvovapaata, ei taidetta kulttuurisena ilmiönä voida tarkastella arvovapaasti. (Irjala, 1991, s. 1.)

Kulttuuriin erikoistuneet taloustieteilijät pitävät usein taloudellisen tuloksen tuottamista ja ansaitsemista ensisijaisena kriteerinä identifioidessaan taiteilijoita (Karttunen, 2001, s. 24). Taiteilijoiden taloudellinen tulos ja ansaitseminen mahdollistuvat ainoastaan työllistymällä. Työ tarkoittaaakin perinteisessä ekonomisessa mielessä ansiotuloon liittyvää toimintaa, mutta se voidaan ymmärtää myös paljon laajemmin. Työ määrittelee yhteiskunnallista statustamme ja tarjoaa toimeentulon, mutta myös käsitys itsestä

määritty osittain työn kautta. (Bain, 2005.) Taiteilijan ammatin yhteiskunnallinen status on vaihdellut kautta historian, eikä sitä ole pidetty aina ”oikeana” työnä. Koska tarjolla ei ole yksiselitteisiä määritteleviä parametreja, taiteilijan statuksen voidaankin katsoa syntyneen ja tulleen ylläpidetyksi taiteilijamyytin ja stereotyyppien avulla. Romanttisella aikakaudella syntynyt mielikuva todellisuudesta vieraantuneesta omaläpätisestä nerosta, jonka toimintaa ohjaavat tunteet, mielikuvitus ja intuitio, on säilynyt elossa tähän päivään saakka. Tämä yhteiskunnan säännöistä vapaa luova myyttinen hahmo ei kuitenkaan kohtaa kapitalistisen talouden realiteetteja. Esimerkiksi monien kuvataiteilijoiden haaveena on omistautua kokopäiväisesti taiteelle ja elättää itsensä myymällä töitään. Tämä toteutuu kuitenkin hyvin harvojen kohdalla. Todellisuudessa monet joutuvat tekemään osa-aikatöitä taide- tai muulla alalla tullakseen toimeen. He voivat todeta tekevänsä kahta työtä: taidetta ja sitä, mistä saa rahaa. Vaarana on, että rahatyön vaatima aika ja energia on pois taiteen tekemiseltä. Tämä puolestaan vaarantaa käsityksen itsestä taiteilijana, sillä taiteilijoiden ryhmään voi kuulua joidenkin näkemysten mukaan ainoastaan, jos konkreettisesti tekee taidetta. (Bain, 2005; Taylor & Littleton, 2008.) Se, miten taiteenharjoittaja haluaa ja voi tulla määrittyneeksi – institutionalisoituneena ja legitimisoituneena tai kenties ei kumpanakaan – voi siis olla yhteydessä hänen taloudelliseen asemaansa. Jos taiteellinen toiminta tuo taiteilijalle riippumattomuuden ja elannon, hän ei tarvitse taidemaailman instituutioita turvakseen (Rensujeff, 2010, s. 20).

Edellä olen tuonut esiin hyvin suppeasti niitä erilaisia tapoja, joilla taidetta ja taiteilijuutta on pyritty käsitteellistämään. Tutkielmassani en kuitenkaan pyri vastaamaan kysymykseen ”onko orkesterimuusikko taiteilija” tai ”millä kriteereillä hänet voitaisiin määritellä taiteilijaksi”. Sen sijaan lähestyn taiteilijuutta konstruktionistisesta näkökulmasta, jolloin taiteilijuus ymmärretään kielellisenä rakennelmana ja sosiaalisena kategoriana, joka saa merkityksensä sekä laajemmassa yhteiskunnallisessa että tilanteissa vuorovaikutuksellisissa kontekstissa.

#### **4. Tutkielman diskursiivinen lähestymistapa orkesterimuusikkouteen**

Tutkielmani aiheena on orkesterin rivimuusikkona työskentelevien viulistien identiteetin rakentuminen haastattelupuheessa orkesterityön ja taiteen kontekstissa. Tarkastelen aiheeni sosiaalisen konstruktionismin viitekehyksessä, jossa kielellä ja sen käytöllä on keskeinen sija (Burr, 2010). Tässä luvussa käsittelen aluksi sosiaalista konstruktionismia ja sen näkökulmaa identiteettiin. Sen jälkeen esittelen sekä teoreettismetodologisen

lähestymistapani että käyttämäni metodologiset käsitteet. Luvun lopuksi kerron tutkimuskysymykseni.

#### 4.1 Sosiaalinen konstruktionismi

Jonathan Potter (1996) kuvailee kielen luonnetta käyttäen kahta metaforaa: peili ja rakennustyömaa. Kieli peilinomaisena kuvastaa todellisuutta välillä tarkemmin, toisinaan taas epäselvemmin, ja voimme yrittää kiillottaa sitä heijastamaan ”totuutta” paremmin. Kieli rakennustyömaana sen sijaan kuvaa konstruktionistista toiminnallista näkökulmaa: erilaisten (kielen) elementtien ja materiaalien yhdistyessä syntyy tietynlainen lopputulos. (Mts. 97–101.) Sosiaalisen konstruktionistisen näkemyksen mukaan kielen katsotaan sekä heijastavan että tuottavan todellisuutta (Burr, 2010, s. 1–9; Jokinen, Juhila & Suoninen, 2016b, s. 26–29).

Sosiaalinen konstruktionismi eroaa olennaisesti perinteisestä psykologiasta ja sosiaalipsykologiasta. Konstruktionistinen anti-essentialistinen näkemys vastustaa perinteisen psykologian käsitystä maailmasta ja ihmisistä valmiiksi annettuina kategorioina. Sen anti-realistinen suhtautuminen tietoon ei tunnusta objektiivisia totuuksia. Psykologisilla teorioilla ei voida selittää ihmisen ja sosiaalisen todellisuuden ”oikeaa” luonnetta, koska kieli on sidoksissa aikaan ja pohjautuu kulttuuriin. Se on ajattelun elinehto ja sosiaalista toimintaa, ei ainoastaan itseilmaisun väline. Koska kielen merkitykset syntyvät ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa, kielen käytöllä on myös todellisia vaikutuksia. Vastauksia ei näin ollen tule etsiä psykologian tapaan ihmisten sisältä eikä sosiologien tapaan rakenteista, vaan tutkimuksen tulee keskittyä sosiaalisiin käytäntöihin ja vuorovaikutukseen eli prosesseihin. (Burr, 2010, s. 5–10.)

Sosiaalisen konstruktionismin käsitettä on sen laajuuden ja monimuotoisuuden takia haasteellista määritellä yhdellä kaikkia sosiaalisen konstruktionimin edustajia tyydyttävällä tavalla. Vivien Burrin (2010, s. 2–5) mukaan on kuitenkin neljä yleispätevää lähtökohtaa:

1. *Kriittinen suhtautuminen itsestään selväksi oletettuun, havainnointiin perustuvaan maailmaa ja itseämme koskevaan tietoon.* Tämä tarkoittaa tutkielmassani sitä, että en suhtaudu orkesterimuusikkouteen ja taiteilijuuteen tietynlaisina valmiiksi rakentuneina ja havaittavissa olevina kategorioina. En myöskään oletta, että haastatteluaineistoni kertoo objektiivisesti olemassa olevasta muusikkouden ja taiteilijuuden ilmiöstä. Sen

sijaan kohdistan huomioni siihen, miten ja minkälaisiksi ne ja niiden välinen suhde rakentuvat haastattelupuheessa.

2. *Ymmärtämisen tapojen historiallinen ja kulttuurinen suhteellisuus*, mikä tarkoittaa tutkielmassani orkesterimuusikoiden ja taiteilijuuden välisen suhteen – orkesterimuusikoiden identiteettien – tuottamista tietyssä kulttuurisessa ja historiallisessa tilanteessa, johon vaikuttavat yhteiskunnalliset tekijät. Orkesterimuusikkouteen ja taiteilijuuteen liittyvät käsitteet eivät ole universaaleja, vaan ne ovat sidoksissa aikaan ja paikkaan, samoin kuin tässä tutkielmassakin tuottamani tieto on tuotettu tietystä kontekstista käsin. Näin ollen en myöskään väitä sen olevan muuta tietoa todempaa.

3. *Tieto tulee ylläpidetyksi sosiaalisissa prosesseissa*. Se ei perustu objektiivisiin havaintoihin vaan syntyy jatkuvasti arkisessa vuorovaikutuksessa ja muovautuu historiallisesti ja kulttuurisesti. Aineistoa varten tehtyjen haastattelujen sosiaalisessa vuorovaikutuksessa käytetään, uusinnetaan ja uudelleen muokataan tapoja puhua orkesterimuusikkoudesta ja taiteilijuudesta. Haastattelupuheessa tuotetut identiteetit rakentuvat minun kauttani uudelleen ja vuorovaikutuksessa aikaisemman tiedon kanssa. Se mitä kutsumme ”totuudeksi”, on näin ollen myös sosiaalisten prosessien ja vuorovaikutuksen aikaansaamaa.

4. *Tiedon ja sosiaalisen toiminnan liittyminen toisiinsa*. Tapamme hahmottaa maailma vaikuttaa toimintaamme. Sosiaalisen vuorovaikutuksen tuottamat erilaiset rakenteet ja merkitykset johtavat erilaiseen sosiaaliseen toimintaan: joitain sosiaalisia käytäntöjä ylläpidetään ja toisia suljetaan pois. Konstruktiot ja valtasuhteet kietoutuvat näin toisiinsa. Puhetavat, joissa rivimuusikoiden identiteetit rakentuvat eri tavoin, tuottavat keskenään erilaista sosiaalista toimintaa. Puhe myös sisältää ja uusintaa vaihtelevia valtasuhteita eri tavoin: se on itsessään sosiaalista toimintaa, ja sitä voidaan käyttää erilaisiin tarkoituksiin.

Burr (2010) jakaa sosiaalisen konstruktionismin kentän mikro- ja makrotasoihin. Mikrotasolla keskitytään jokapäiväisen vuorovaikutuksen sosiaalista todellisuutta rakentaviin prosesseihin, kun taas makrotasolla huomion painopiste on niissä institutionaalisissa ja rakenteellisissa käytänteissä, jotka sekä kielen avulla että sitä muokaten käyttävät valtaa. Mikrotason sosiaalisen konstruktionismin edustajiin lukeutuvat Burrin mukaan muun muassa Rom Harré, Jonathan Potter, Margaret Wetherell, Nigel Edley ja Michael

Billig. Makrotasoa edustavat muun muassa Michel Foucault ja Ian Parker. Mikrotason konstruktionismiin kuuluviksi lähestymistavoiksi Burr määrittelee diskursiivisen psykologian, positiointiteorian sekä retorisen psykologian sekä makrotason edustajaksi kriittisen diskursiivisen psykologian. Burr kuitenkin esittää, että näiden kahden eri sosiaalisen konstruktionismin version ei välttämättä tarvitse olla toisensa poissulkevia, vaan ne voivat muodostaa keskenään synteessin. (Mts. 21–22.)

Yksilön sisäisten prosessien sijaan sosiaalisen konstruktionismin fokus on siis kielessä ja siinä, miten ihmiset rakentavat sen avulla sosiaalista todellisuutta. Konstruktionistisen ajattelutavan mukaisesta tekstuaalisesta maailmasta ei ole löydettävissä lopullisia totuuksia, vaan tutkijan tehtävänä on selvittää, miten paikalliset ja historialliset totuudet syntyvät, pysyvät ja muuttuvat sekä kuinka ne vaikuttavat muihin totuuksiin (Jokinen, 2016b, s. 251–253). Tarkoitukseni ei siis ole katsoa orkesterimuusikon ”pään sisään” vaan tarkastella sitä, miten erilaiset merkitykset syntyvät vuorovaikutuksessa ja sosiaalisissa prosesseissa.

#### **4.2 Sosiaalinen konstruktionismi ja identiteetti**

Käsitystä identiteetistä kokonaisena, alkuperäisenä ja yhtenäisenä entiteettinä on kyseenalaistettu voimakkaasti useilla akateemisilla oppialoilla viimeisten vuosikymmenien aikana (Hall, 1999, s. 245). Sosiaalitieteissä olemukseen perustuvia identiteetti-teorioita alettiin kritisoida niin sanotun kielellisen käänteen myötä. Näin on tehty myös sosiaalipsykologiassa, jossa identiteettiä lähestytään sekä sosio-kognitiivisesta että diskursiivisesta näkökulmasta. Sosio-kognitiivinen lähestymistapa keskittyy identiteetin kognitiivisiin, arvioiviin ja emotionaalisiin dimensioihin. Sosiaalisen konstruktionismin diskursiivinen lähestymistapa puolestaan käsittää identiteetin neuvottelussa syntyväksi kontekstisidonnaiseksi konstruktioksi (Benwell & Stokoe, 2006, s. 3–4; 2010, s. 83). Sosiokognitiivisesta näkökulmasta identiteetti ymmärretään yksilön sisäisenä psykologisena ilmiönä. Tällöin kiinnostus voi kohdistua esimerkiksi identiteetin muodostumiseen yksilön eri kehitysvaiheissa (Erikson, 1968) tai ryhmäjäsenyyden merkitykseen, joka vaikuttaa yksilön käsitykseen itsestään eli sosiaaliseen identiteettiin (Tajfel & Turner, 1979).

Sosiaalisen konstruktionismin sisällä identiteetin käsitetään rakentuvan jokapäiväisen vuorovaikutuksen ja neuvottelun synnyttämistä merkityksistä (Potter & Wetherell,

1987, s. 101–104). Identiteettiä ei siis ole essentiaalisesti ja itsenäisesti olemassa kielen ulkopuolella. Identiteettimme rakentuu ympäröivän kulttuurin ja yhteiskunnan diskursien tarjoamista monista lähteistä. Esimerkiksi esiintyvänä taiteilijana työskentelevän keski-ikäisen orkesterimuusikon identiteetti voi rakentua ikään, taiteilijuuteen, orkesteriin ja muusikkouteen liittyvistä diskursseista. Vaihtoehtoja ei kuitenkaan tarjoudu loputtomasti, vaan meidän on sopeuduttava rajalliseen määrään tietynlaisena olemassa olevia diskursseja. Diskurssit ovat sidoksissa valtaan, joten niistä rakentuvat identiteetitkin ovat valtasuhteessa keskenään. Tietyn diskurssin tarjoama identiteetti ja siihen liittyvät oikeudet ja velvollisuudet voidaan hyväksyä, tai niitä voidaan vastustaa käyttämällä toista diskurssia. (Burr, 2010, s. 105–111.) Stuart Hallin (1999) mukaan identiteetit liittyvät siihen, miten historian, kielen ja kulttuurin resursseja käytetään silloin, kun konstruoinme itseämme ja muita. Identiteettejä rakennetaan diskurssin sisällä eikä sen ulkopuolella, joten niitä on tarkasteltava tietyssä kontekstissa tiettyjen ”diskurssiivisten muodostumien ja käytäntöjen sisällä, tiettyjä lausuman strategioita käyttäen tuotettuina” (mts. 250–251). Konstruktionistinen lähestymistapa keskittyy myös ihmisten omiin käsityksiin identiteetistään: huomioita sisäisistä tai ulkoisista minuuksista käytetään retorisesti ja ne ovat sosiaalista toimintaa. Koska ymmärrys itsestämme suhteessa muihin syntyy jaetussa sosiaalisessa todellisuudessa, voidaan identiteetillä tarkoittaa sitä, mitä ihmiset ovat toisilleen (Benwell & Stokoe, 2006, s. 4–6).

Identiteetillä tarkoitan tutkielmassani konstruktionistisen viitekehyksen mukaista, diskursseissa kielen käytön synnyttämää joustavaa rakennelmaa, en sisäistä ”minuutta” tai sosiaalista identiteettiä. Ymmärrän puheen toimintana ja välineenä, jonka avulla identiteetti esitetään ja artikuloidaan. Identiteetit eivät ole irrallaan todellisuudesta, vaan ne syntyvät ja rakentuvat uudelleen vuorovaikutuksessa tilannesidonnaisesti dynaamisena ja ristiriitaisena sekä kulttuurisesti ja historiallisesti paikallisena (Benwell & Stokoe, 2006, s. 138). Samalla kun ne edustavat todellisuutta, ne myös merkityksellistävät sitä. Identiteetit myös tuotetaan tiettyjen valintojen kautta (Taylor, 2007, s. 118–119). Näin ollen en halunnut käyttää työssäni vahvoja konnotaatioita herättävää termiä ”ammatti-identiteetti”, jolloin olisin tullut konstruktionismin hengen vastaisesti jo ennalta määritelleeksi sen, miten taiteilijuus ja orkesterimuusikkous tulisi tässä yhteydessä lähtökohtaisesti mieltää. Työ- ja ammatti-identiteetille on myös tutkimuskirjallisuudessa tarjolla monenlaisia tarkkarajaisia määrittelyjä (ks. Eteläpelto, 2007; Kirpal, 2004), joiden en kuitenkaan halunnut rakentavan ja määrittävän orkesterimuusikkouden sosiaalista todellisuutta.

### 4.3 Diskursiivinen psykologia

Sosiaalisen konstruktionismin viitekehykseen kuuluvan tutkielmani teoreettismetodologisena lähestymistapana on diskursiivinen psykologia. Se, kuten muutkin konstruktionismin piiriin lukeutuvat diskursiiviset suuntaukset, analysoi kielenkäyttöä sosiaalisen todellisuuden rakentajana. Diskursiivisen psykologian juuret ovat Jonathan Potterin ja Margaret Wetherellin klassikoksi muodostuneessa kirjassa *Discourse and Social Psychology* (1987), jossa he rakentavat diskursiivista sosiaalipsykologista lähestymistapaa eli sosiaalipsykologista diskurssianalyysia. Jokinen ym. (2016a) määrittelevät diskurssianalyysin väljästi ”sellaiseksi kielenkäytön ja muun merkitysvälitteisen toiminnan tutkimukseksi, jossa analysoidaan yksityiskohtaisesti sitä, miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä” (mts. 17). Diskursiivisen tutkimuksen kenttä onkin laaja ja moninainen, eivätkä tutkimusten teoreettismetodologiset määrittelyt ja rajanvedot ole tiukan yksiselitteisiä (Augoustinos, Walker, Donaghue, 2014; Niska, 2015; Varjonen, 2013).

Kirsi Juhila (2016, s. 371–383) ymmärtää diskursiivisen psykologian eräänlaisena katto-käsitteenä episteemiselle konstruktionistiselle diskurssianalyysille. Diskursiivinen psykologia voidaan Burrin rajanvedosta poiketen (ks. luku 4.1) myös sijoittaa jatkumolle, jonka toinen pää edustaa relativistista epistemologiaa ja toinen kriittis-realistista ja materiaalista epistemologiaa (Augoustinos, Walker, Donaghue, 2014, s. 50). Toisinaan diskursiivinen psykologia jaetaan kahteen eri haaraan tutkimuksen fokuksen ja analyysitavan mukaan: lähelle keskustelunanalyysia sijoittuvaan diskursiiviseen psykologiaan (DP) sekä teorialähtöisempään kriittiseen diskursiiviseen psykologiaan (CDP), jossa haetaan tulkinnan kiinnekohtia ja teoreettisia käsitteitä välittömän vuorovaikutus-kontekstin ulkopuolelta (Varjonen, 2013, s. 30–31).

CDP:n katsotaan erkaantuneen DP:sta, kun muun muassa Nigel Edley alkoi Potterin ja Wetherellin ohella kehittää sitä edelleen erilliseksi teoreettiseksi ja analyttiseksi lähestymistavaksi. Heidän näkemystensä mukaan vuorovaikutustapahtumiin keskittyvä analyysi (keskustelunanalyysi ja DP) tuntui kadottavan historiallisen kontekstin ja laajempi katsantokanta (Foucaultilainen analyysi [FDA] ja kriittinen diskurssianalyysi) taas menettävän empiirisen täsmällisyyden ja tarkkuuden. CDP:n voidaankin katsoa muodostavan eräänlaisen synteetin DP:n ja FDA:n välillä. DP:n ja CDP:n välinen raja on kuitenkin edelleen jännitteinen; tulisiko aineiston analyysin keskittyä vain vuorovaikutuksessa eksplisiittisesti esiin nousseisiin aiheisiin vai otetaanko huomioon



laajempi yhteiskunnallinen konteksti. (Wiggins, 2017, s. 45–46.) Wetherell (1998) on kuitenkin todennut, että ainoastaan huomioimalla kulttuurinen konteksti voidaan ymmärtää, miksi jokin lausuma tai kuvaus esitetään tietyssä tilanteessa. Myös Eero Suoninen (2016a, s. 72–73) esittää, että kaikessa kielenkäytössä on kysymys ”tilanteesta sosiaalisen todellisuuden rakentamisesta eri merkityssysteemien avulla siten, että läsnä on ideologisesti latautuneita käytäntöjä uusintavia tai muuntavia elementtejä”. Hänen mukaansa merkityssysteemejä tulkitaan ja sovelletaan monin tavoin ja tietyin ehdoin eri vuorovaikutustilanteissa, jolloin sekä konkreettinen vuorovaikutustaso että laajempi ideologinen taso kietoutuvat toisiinsa. Diskursiivista psykologiaa edustavan tutkimuksen ei siis tarvitse rajoittaa kiinnostustaan joko mikro- tai makrokontekstiin: vuorovaikutuksen yksityiskohtien lisäksi aineistoa tarkastellaan kokonaisuudessaan, jolloin myös laajemmat sosiaaliset ja kontekstuaaliset merkitykset voidaan ottaa aineiston analyysissä huomioon (ks. Edley & Wetherell, 1997; Reynolds & Wetherell, 2003; Taylor & Littleton, 2008; Varjonen, 2013; Wetherell, 1998; Wetherell & Edley, 1999).

Diskursiivisessa psykologiassa kielenkäyttö käsitetään vahvasti toiminnallisena: universaalien merkitysten ja puhujan intentioiden sijaan puheen ja kielen funktio syntyy vuorovaikutuksessa. Puheella, lauseilla ja teksteillä on toimintaorientaatio, ja niillä tehdään eri asioita – tietoisesti tai tiedostamatta – riippuen siitä, milloin niitä käytetään. (Wiggins, 2017, s. 45–46.) Kielelliset käsitteet ymmärretään keskinäisen toiminnan resursseina sen sijaan, että niiden perusteella voitaisiin päätellä, minkälaisia ihmisiä olemme sisimmältämme. Diskursiivisen psykologian episteemisestä lähtökohdasta psykologisia ilmiöitä, kuten identiteettiä, tuleekin tarkastella jatkuvasti muuttuvina ja vuorovaikutuksessa neuvoteltavina asioina, joita tehdään ja merkityksellistetään tietyssä retorisisä ja diskursiivisessä kontekstissa. (Edley & Wetherell, 1997; Taylor, 2001a, s. 313.) Tutkijan tehtävänä ei siis ole mennä tutkittavien ”pään sisälle” selvittääkseen siellä piileviä asenteita, uskomuksia tai motiiveja (Taylor, 2001b, s. 19). Sen sijaan tutkimus voi kohdistua esimerkiksi kielenkäytössä tapahtuvaan sosiaalisten kategorioiden – ”taiteilija” – rakentumiseen (Edwards & Potter; Potter & Wetherell, 1987). Näin ollen ”taiteilijuus” ei ole ominaisuus, johon synnyttään, vaan se on jotain, mitä tehdään ja mikä toteutuu vuorovaikutuksessa (ks. Edley, 2001, s. 192). Esimerkiksi Reynolds & Wetherell (2003) ovat tutkineet sinkku-kategorian käyttöä ja siihen liittyvää identiteettityötä yksin asuvien naisten puheessa. Kategorioihin liitetään kulttuurisesti erilaisia määreitä, jotka saattavat olla jännitteisiä ja joista käydään neuvottelua jatkuvasti (esimerkik-

si taiteilijuus, itseilmaisuus, vapaus). Lisäksi ne voivat olla sidoksissa toisiinsa (esimerkiksi työ ja toimeentulo). (Potter & Wetherell, 1987, s. 128–129.) Kategoriavalintojen tekeminen ei näin ollen ole suoraviivasta, vaan vaatii niin ikään neuvottelua: tietyt institutionaaliset kontekstit saattavat olla niin vahvoja, että kategorioiden (esimerkiksi taiteilija tai käsityöläinen) jäsenyyksistä neuvottelemisen voi vaatia paljon diskursiivista työtä. Kategoriavalinnat voidaan siis ymmärtää diskursiivisina strategioina ja tekoina, joilla voi olla yksittäisiä vuorovaikutus- ja esittämistilanteita ylittäviä seurauksia. (Jokinen, Juhila & Suoninen, 2012a, s. 17–43; 2012b, s. 75–82; Potter, 1996, s. 133.)

Koska sosiaalipsykologinen diskurssianalyysi ei kaiken kaikkiaan ole selkeärajainen tutkimusmenetelmä, diskurssianalyttisissä tutkimuksissa voidaan soveltaa analyyttisiä ideoita, joita on kehitelty eri tutkimustraditioiden piirissä (Augoustinos, Walker, Donaghue, 2014; Jokinen, 2016b, s. 250). Näin tehdään myös diskursiivisen psykologian parissa (ks. Edley & Wetherell, 1997; Reynolds & Wetherell, 2003; Varjonen, 2013). Diskursiivisen psykologian keskeinen analyyttinen käsite on *tulkintarepertuaari* (Potter & Wetherell, 1987, s. 146–157). Tulkintarepertuaarin lisäksi DP:lle luonteenomaisia käsitteitä ovat retorisen psykologiasta (Billig, 1987) peräisin oleva *ideologinen dilemma* (Billig ym, 1988) ja positiointiteoriaan (Davies & Harré 1990; Harré & van Lagenhove, 1999) viittaava *subjektipositio*. Retorisen psykologian ja positiointiteorian näkökulmia tuon esiin edellä mainittujen *ideologisen dilemman* ja *subjektiposition* yhteydessä enemmän.

Diskursiivisen psykologian edustajat käyttävät tutkimuksissaan sekä diskurssin että *tulkintarepertuaarin* käsitettä. Diskursiivisessa psykologiassa ihmiset nähdään sekä diskurssin tuotteina että sen tuottajina. He käyttävät puhuessaan diskursseja ja tulkintarepertuaareja eli kulttuurisesti jaettuja ajatuksia, sanoja ja kategorioita. Toisaalta he samalla rakentavat sosiaalista maailmaa puheensa kautta. (Edley & Wetherell, 1997; 2007.) Edleyn (2001) mukaan diskurssi ja tulkintarepertuaari ovat käsitteinä lähellä toisiaan, sillä molempien taustalla on ajatus kulttuurisesti jaetuista merkitysvarannoista. Tulkintarepertuaarit voidaan kuitenkin käsittää diskursseihin verrattuna pienempinä, fragmentoituneempina sekä vähemmän monoliittisina. Tulkintarepertuaareissa puhujalle tarjoutuu retoristen mahdollisuuksien laaja kirjo, jolloin myös yksilön toimijuus joustavana kielenkäyttäjänä korostuu. (Mts. 202.)

Jokinen ym. (2016b) ovat suomentaneet tulkintarepertuaarit ”verrattain eheiksi säännön- mukaisten merkityssuhteiden systeemeiksi, jotka rakentuvat sosiaalisissa käytännöissä ja samalla rakentavat sosiaalista todellisuutta” (mts. 34). Wetherell ja Potter (1988) käsittävät tulkintarepertuaarit tyyliltään ja kieliopiltaan yhtenäisinä kielellisinä rakennus- palikkoina, joita käytetään toiminnan, kognitiivisten prosessien ja muiden ilmiöiden konstruointiin. Repertuaarit johdetaan usein yhdestä tai useammasta avainmetaforasta, ja ne näyttäytyvät erilaisina kielikuvina (mts. 172). Reynoldsin ja Wetherellin (2003) mukaan tulkintarepertuaarien avulla muodostetaan merkityksiä, joihin käytetään kulttuurillisia diskursiivisia aineksia. Tulkintarepertuaarit ovat sellaisia versioita todellisuudesta, jotka ”kaikkien” on helppo tunnistaa. Eri tulkintarepertuaarien avulla voidaan muodostaa monenlaisia versioita todellisuudesta. Sama henkilö voi merkityksellistää ilmiötä tai asiaa hyödyntämällä puheessaan useita eri tulkintarepertuaareja ja vaihdella niiden avulla ilmiön kuvakulmaa tilanteesta riippuen. Sosiaaliselle todellisuudelle on näin ollen ominaista ristiriitaisten näkökantojen tuottaminen, ja eri merkitysten ollessa keskenään ristiriidassa tulee tarve neuvotteluihin tulkintarepertuaarien välisten kiistojen ratkaisemiseksi. (Mt.)

Tutkielmassani miellän tulkintarepertuaarin eräänlaiseksi diskurssin sisältämäksi sanastoksi. Esimerkiksi ”taide” tai niin sanottu ”taidemaailma” eli taiteen tekemisen kehys (Dickie, 1981) voidaan mielestäni ymmärtää laajempänä diskurssina, joka käsittää koko taidekenttään liitetyt kulttuuriset ja historialliset tavat ja merkitykset (esimerkiksi poliittinen ja taiteellinen diskurssi osataan erottaa toisistaan). Tämän taidediskurssin ”sisään” sijoitan orkesteri-instituution orkesterimuusikot, jotka käyttävät erilaisia orkesterimusiikkouden tulkintarepertuaareja diskursiivisina resursseinaan erilaisiin tarkoituksiin.

Tulkintarepertuaareilla on paljon yhteistä *ideologisen dilemman* kanssa. Tämä käsite on peräisin diskursiivisen psykologian taustalla vahvasti vaikuttavasta retorisen psykologian (Billig, 1987; 1991) tutkimusperinteestä. Michael Billigin (1987; 1991) mukaan ihmisen ajattelu on dialogista ja pohjautuu argumentaatiolle. Argumentointi itsessään sisältää myös vasta-argumentin. Arkiajattelu on näin ollen luonteeltaan kiistanalaista eli dilemmaattista ja täynnä dilemmaattisia asetelmia, joissa ollaan tekemisissä tasavahvuisten vaihtoehtojen kanssa. Ajattelu, mielipiteet ja arvot ovat suhteessa aikaan ja paikkaan, ja ihmisten arkiajattelua kuvastava kielenkäyttö ilmaisee oman yhteisön uskomuksia ja ideologioita. Dilemmaattisuus liittyy näin ollen ajattelun sosiaaliseen todellisuuteen, ja onkin luonnollista, että ihmisellä on erilaisia näkökulmia. (Mt.)

Billig (1991) erottaa intellektuellin ideologian ja eletyn ideologian toisistaan. Hän viittaa edellisellä marxilaiseen ideologiaan, joka ilmentää yhteiskunnan yläluokan domianssia. Jälkimmäisellä hän tarkoittaa arkisessa elämässä vaikuttavia yleisesti jaettuja uskomuksia, arvoja ja käytäntöjä. Näitä kutsutaan myös ”maalaisjärjeksi” (englanninkieliset termit: common place ja common sense). Billigin mukaan eletyt ideologiat eivät ole saavuttaneet intellektuellin ideologian asemaa, minkä vuoksi niille ovat ominaisia ristiriidat, vastakkainasettelut ja epävarmuus. (Billig, 1991; Edley, 2001, s. 203.)

Ideologiset uskomukset antavat aineksia ajattelulle ja mahdollistavat erilaiset kannanotot, jotka voivat olla ristiriidassa keskenään. Ideologisella dilemmalla tarkoitetaan tällaista puheen ja ajattelun ristiriitaa. (Stanley & Billig, 2004, s. 160.) Reynolds ja Wetherell (2003) käsittävät ”sinkkuuden” eräänlaisena ideologisena kenttänä. Mielestäni myös ”taide” voidaan yhtälailla ymmärtää tulkintarepertuaareja sisältävän diskursin ohella ideologisena kenttänä, jonka jännitteissä syntyy identiteettien rakennusaineina käytettäviä merkityksiä. Taiteen ideologisuus kuvastuu muun muassa Vehviläisen (2008, s. 71–72) orkesterimuusikon taiteellista autonomiaa koskevissa pohdintoissa (ks. luku 3.1.).

Ideologisissa dilemmoissa ja tulkintarepertuaareissa on siis paljon päällekkäistä: ne ovat samoista sosiaalisen maailman aineksista rakentuvia kielenkäytön resursseja. Ideologiset dilemmat kuitenkin tekevät näkyväksi sen, miten samat sosiaaliset objektit voidaan sekä rakentaa että positoida retorisesti täysin eri tavoilla ja erilaisiksi (Edley, 2001, s. 203). Tästä on esimerkkinä Taylorin ja Littletonin (2008) tutkimus luovalla alalla tiettyjen yhteiskunnallisesti määräytyvien mahdollisuuksien ja rajoitteiden puitteissa käytävistä identiteettineuvotteluista. Tutkijat paikansivat aineistostaan tulkintarepertuaarin, jossa taide ja rahan ansainta näyttäytyivät toisilleen vastakkaisina asioina (art-versus-money). Tämän puhetyylin käyttö paljasti dilemman: haastateltavat joutuivat valitsemaan taiteilijuuden ja toimeentulon välillä. Ristiriitaa pyrittiin selvittämään tukeutumalla toiseen, puhujalle järkevyyttä ja vastuuta tuottavaan repertuaariin (sense-and-responsibility). Sen avulla pystyttiin pitämään taiteilijuus ja toimeentulo toisistaan erillään ja konstruointiin mahdollisuus elää kaksoiselämää eli tehdä muuta työtä taiteen ohessa. Samaan ideologiseen dilemmaan haettiin ratkaisua myös hyväksymällä köyhyys tai yksinkertaisesti kieltäytymällä puhumasta taiteellisen tulevaisuuden epävarmuudesta.

Ristiriitaisuuksia voidaan käyttää Billigin (1987; 1991) mukaan retorisisina keinoina suostuttelussa. Retoristen keinojen käytössä on kysymys siitä, miten erilaisista kielenkäytöllä rakennettavista versioista tehdään vakuuttavia ja uskottavia ja miten yleisö saadaan suostuteltua omalle puolelle. Suostuttelu perustuu kyvyille luokitella ja eriyttää, ja nämä kategorisoinnin perusprosessit ovatkin sidoksissa toisiinsa. (Billig, 1987, s. 134–135, 152; 1991, s. 31–56.) Puhe voi pitää sisällään keskenään ristiriitaisia näkökulmia, sillä retorisisessa vakuuttamisessa ei ole kyse muodollisesta logiikasta: vastakkaiset väitteet voivat olla yhtä lailla järkeviä (Billig, 1987, s. 93–95; 1991, s. 39). Retoriikka voidaan käsittää myös tilanteiden ja asioiden antagonistisina kuvauksina, jolloin yksi ilmaisukeino vastustaa toista joko eksplisiittisesti tai implisiittisesti (Potter, 1996, s. 108). Arja Jokinen (2016b) ymmärtää retoriikan kielenkäytön keskeisenä alati läsnä olevana ominaisuutena. Hänen mukaansa retorinen vakuuttaminen ja retoristen keinojen käyttö on väistämätöntä ja järjeställistä arkipäiväistä toimintaa. (mts. 260.)

Diskursiivisessa psykologiassa kieli käsitetään läpikotaisin retorisisena (Augoustinos, Walker, Donaghue, 2014, s. 137–140). Sen käyttö tapahtuu tiettyssä argumentatiivisessa viitekehyksessä, jolloin tietynlainen kuvaus on aina eksplisiittisesti tai implisiittisesti vaihtoehtoinen tai vastakkainen toiselle kuvaukselle Edwards & Potter, 2001, s. 2–3). Argumentointia ei kuitenkaan tarkastella ainoastaan puheen ja tekstin rakenteita, retorisia keinoja tai merkityssisältöjä silmälläpitäen, vaan keskeisellä sijalla on myös se, mitä argumenteilla tehdään vuorovaikutuksessa (Potter, 1996). Argumentointia ja retoristen keinojen käyttöä tarkastellaan diskurssianalyttisessä tutkimuksessa funktionaalisenä toimintana, jolla saadaan aikaan tiettyjä vaikutuksia (Wetherell & Potter, 1992, s. 102).

*Subjektipositio*, joka käsitteenä viittaa positiointiteoriaan, liittyy kiinteästi tulkintarepertuaareihin: tietynlainen tulkintarepertuaari tekee tietynlaisen subjektiposition mahdolliseksi (ks. Wetherell & Potter, 1992, s. 134–137). Positiointiteorian taustalla on ajatus ihmisistä, joiden toiminnan keskeisinä tekijöinä ovat ajattelun ja kielenkäytön moninaisuus, paikallisuus ja tilapäisyys sekä kulttuurinen konteksti (Davies & Harré, 1990; Harré & van Lagenhove, 1999; Harré, 2004). Teoriassa keskeistä ovat vuorovaikutuksessa olevien moraaliset oikeudet, velvollisuudet ja vallat puhua ja osallistua vuorovaikutukseen, ja se miten nämä jakaantuvat puhujien kesken (Harré ja van Langenhove, 1999a, s. 1). Vuorovaikutustilanteessa käytetään kulttuurisia valmiita kertomuksia, joiden avulla positioidaan itseä ja muita. Myös kokemukset vaikuttavat positioiden vastaanottamiseen ja niiden tarjoamiseen sekä siihen, miten eri positioihin otetaan

kantaa. Positioiminen voi tapahtua tiettyjä termejä, metaforia tai narratiiveja käyttämällä, jolloin maailmaa ikään kuin katsotaan tietystä näkökulmasta. Positiointiin tarjoutuu myös valmiita ”rooleja”, esimerkiksi muusikko-kapellimestari, orkesterimuusikkosolisti. (Harré & van Langenhove, 1999b, s. 16–20; Saarilammi, s. 31.) Positiot ovat kuitenkin rooleja dynaamisempia: ne sisältävät odotuksia ja velvollisuuksia, ja ne ovat tilannekohtaisia, kyseenalaistettavia ja katoavaisia (Burr, 2010, s. 119–120; Harré & Moghaddam, 2003, s. 126–127). Positio on näin ollen metafora, jossa yhdistyvät positioidun henkilön moraaliset ja persoonalliset ominaisuudet. Positiointi toimintana puolestaan viittaa vuorovaikutukseen osallistuvien ”asemien” määräytymiseen puheessa merkityksellisellä tavalla. (Harré & van Langenhove, 1999b, s. 16–17.) Esimerkiksi orkesterimuusikon ja kapellimestarin välisessä keskustelussa oikeudet tehdä huomautuksia jakaantuvat eri tavalla. Samat lausumat saavat sosiaalisen merkityksen sen mukaan, kuka ne lausuu. Positioilla tarkoitetaan näin ollen sekä oikeuksien ja velvollisuuksien joukkoa, että rajoitusten ja kieltojen joukkoa toimia ja olla tietyllä tavalla. Positiot eivät myöskään rakennu täysin vapaasti, vaan vuorovaikutuksessa heijastuvat kulttuuriset konventiot ja niiden mukana myös yhteisön arvot ja normit. Identiteettiä rakentamalla henkilö positioi itsensä aina suhteessa sosiaalisiin ja kulttuurisiin odotuksiin, mikä tuo esille yhteiskunnan sosiaalisten valtasuhteiden yhteyden yksilön identiteettiin. (Bamberg, 2004, s. 136–137.)

Niin sanottuja toimijaulottuvuuksia voidaan tarkastella käyttämällä monia analyttisiä käsitteitä kuten identiteetti, subjektipositio ja diskurssin käyttäjä (Jokinen ym. 1993, s. 38–39; Potter & Wetherell, 1987, s. 95–115; Wetherell & Edley, 1999). Myös termiä subjektiviteetti käytetään samassa merkityksessä (Budds, Locke & Burr, 2014, s. 9). Sekä subjektipositiolla että identiteetillä viitataan toimijan itselleen ja muille oletamiin oikeuksiin, velvollisuuksiin ja ominaisuuksiin. (Jokinen ym., 2016, s. 45–46; Harré & Moghaddam, 2003, s. 126–127.) Esimerkiksi Suoninen (1997, s. 93) analysoidessaan perhe-elämän diskursseja tarkoittaa identiteeteillä ”niitä erilaisia ominaisuuksia, velvollisuuksia ja oikeuksia, joita perheenjäsen olettaa itselleen ja toiselle perheenjäsenelle”.

Diskursiivisen psykologian tutkimuksessa subjektiposition ja identiteetin käsitteitä käytetään usein päällekkäin. Esimerkiksi Edley ja Wetherell (1997, s. 206) tarkastelivat maskuliinisten identiteettien rakentumista historiassa syntyneissä diskursseissa tai tulkintarepertuaareissa tarjoutuneina positioina. Edley (2001) ilmaisee subjektipositiot

myös yksinkertaisesti keskusteluasemina ja identiteetteinä, jotka tietynlainen puhetapa tekee mahdolliseksi (mts. 210). Diskursiivisen psykologian parissa positiot on niin ikään mahdollista käsittää eräänlaisina identiteettiprojektien rakennusvälineinä tai identiteettiasemina, joita voidaan joko omaksua ja ottaa käyttöön tai hylätä (Varjonen, 2013, s. 154), tai ikään kuin väliaikaisina identiteetteinä tai relationaalisina kategorioina, joihin liittyy oikeuksia ja velvollisuuksia (Varjonen, 2013, s. 38). Tutkielmassani, jonka lähestymistapa voidaan ymmärtää synteettisenä diskursiivisena psykologiana (Wetherell, 1998), käytän molempia käsitteitä – identiteetti ja subjektipositio – päällekkäin.

#### 4.4 Tutkimuskysymykset

Tarkastelen tutkielmassani orkesterin rivimuusikoiden identiteettien rakentumista haastattelupuheessa. Lähestyn aihetta taiteilijuuden tulokulmasta, jolloin kiinnostukseni kohdistuu erityisesti siihen, minkälaisena orkesterin rivimuusikon suhde taiteilijuuteen rakentuu identiteettineuvotteluissa. Identiteettineuvotteluilla viitataan siihen, kuinka haastateltavat rakentavat erilaisiin diskursiivisiin resursseihin tukeutuen identiteettiään puhuessaan työstään ja itsestään orkesterimuusikkoina. Taiteilijuudella tarkoitan tutkielmassani sekä tähän sosiaaliseen kategoriaan yleisesti liitettyjä piirteitä ja ominaisuuksia, joita olen esitellyt luvussa 2, että niitä orkesterimuusikkouteen liittyviä asioita, jotka haastattelupuheessa merkityksellistetään taiteilijuudeksi ja taiteen tekemiseksi.

Tutkielmani pääkysymys on: kuinka orkesterin rivimuusikot neuvottelevat identiteettistään?

Pääkysymystäni tarkennan kysymyksillä:

1. Minkälaisia tulkintarepertuaareja ja subjektipositioita identiteettineuvotteluissa esiintyy?
2. Kuinka tulkintarepertuaareja ja muita diskursiivisia resursseja käytetään orkesterin rivimuusikon identiteetin rakentamisessa?
3. Minkälaiseksi orkesterin rivimuusikon identiteetti rakentuu?

Konstruktionistisen ajattelutavan mukaan ja diskursiivisen psykologian näkökulmasta orkesterimuusikon identiteetti käsitetään tutkielmassani diskursiivisena aikaansaannoksena eikä luonnollisena faktana. Näin ollen sekä kiinnostukseni että analyttinen huomi-

oni kohdistuu identiteettejä rakentavaan puheeseen ja dialogiin, enkä siis pyri määrittelemään sitä, onko orkesterin rivimuusikko taiteilija vai ei. Identiteetit rakentuvat ja määrittyvät suhteessa muihin ihmisiin ja erilaisiin olosuhteisiin. Tutkielmassani pyrin huomioimaan, kuinka näitä määrittelyjä pidetään yllä, vastustetaan tai muunnetaan. Orkesterimuusikot eivät myöskään ole täysin vapaita rakentamaan identiteettiään, vaan se tapahtuu tietyn kulttuurihistoriallisen ja ideologisen kontekstin puitteissa. Näin ollen pyrin myös tunnistamaan ne yhteiskunnalliset lähteet, joista identiteettien rakentamiseen käytettävä materiaali on peräisin.

## **5. Menetelmät**

### **5.1 Aineistonkeruu**

Keräsin tutkielmani aineiston haastattelemalla, sillä valitsemani aiheen takia minulla ei ollut mahdollisuutta käyttää diskursiivisen psykologian piirissä suositeltuja niin sanottuja luonnollisia aineistoja (ks. Wiggins ja Potter, 2008, s. 78–79). Haastattelin kolmen pääkaupunkiseudun sinfoniaorkesterin – Radion sinfoniaorkesterin, Helsingin kaupunginorkesterin ja Suomen Kansallisoopperan orkesterin – vakituksessa työsuhteessa olevia kuukausipalkkaisia viulisteja. Jätin aineiston ulkopuolelle pääkaupunkiseudulla toimivat sinfoniaorkesteria pienemmät orkesterit sekä ne vakiintuneet orkesterit, joissa muusikkojäsenet eivät työskentele kuukausipalkkaisesti.

Helsingin kaupunginorkesterista, Radion sinfoniaorkesterista ja Suomen Kansallisoopperan orkesterista haastattelin kustakin kahta ykkösviulistia ja kahta kakkosviulistia. Yhteensä haastateltavia oli 12. Kriteerieni mukaisesti miehiä ja naisia oli myös yhtä monta, ja he olivat iältään 25–60-vuotiaita. Kaikki haastateltavat olivat orkesterin hierarkiassa samanarvoisia eli niin sanottuja rivimuusikoita. Löysin haastateltavat orkestereiden yhteystiedoista ja tavoitin heidät puhelimitse ja sähköpostitse.

Haastattelumuotona käytin puolistrukturoitua teemahaastattelua. Teemahaastattelussa käydään läpi tiettyjä aihepiirejä erilaisten kysymysten avulla, mutta kysymysten muotoilu ja järjestys voivat vaihdella eri haastatteluissa (Tiitula & Ruusuvuori, 2005, s. 11). Suoritin kaikki haastattelut yksilöhaastatteluina. Yksilöhaastattelu mahdollistaa henkilökohtaisten ja arkojen asioiden luottamuksellisen käsittelyn, mikä on erittäin tärkeää puhuttaessa niin henkilökohtaisesta asiasta kuin omasta muusikkoudesta ja taiteilijuu-desta hyvin suppeassa ammatillisessa kontekstissa. Haastattelutilanteen luottamukselli-



suudella on todettu olevan erityistä merkitystä muusikoille: musiikin alalla on tiettyjä tabuaihteita, joiden julkisella käsittelyllä saattaa olla konkreettisia negatiivisia seurauksia muusikoille (Imreh & Crawford, 2002). Voi myös olla haastavaa puhua hankaliksi koetuista aiheista, kuten orkesterin sisäisestä hierarkiasta (Koivunen, 2003, s. 105).

Tein haastattelut Helsingin Musiikkitalossa 10.4.–9.5.2017 välisenä aikana. Kaikki haastattelut nauhoitettiin, ja niiden kesto vaihteli 38 ja 90 minuutin välillä. Pyrin noudattamaan haastatteluissa ennalta suunniteltua haastattelustrategiaa, johon kuuluivat esittäytyminen, tutkielman taustan ja tarkoituksen kertominen, eettisten kysymysten selvittäminen, haastatellun suostumuksen varmistaminen, taustakysymysten kysyminen, varsinaisten haastattelukysymysten esittäminen ja keskustelu, haastattelun päättäminen ja kiitokset.

Haastattelukysymysten (liite 1) tarkoituksena oli kannustaa haastateltavia luontevaan ja epämuodolliseen keskusteluun sekä edistää orkesterimuusikkouteen ja taiteilijuuteen orkesterikontekstissa liittyvää puhetta ja kommentointia. Haastattelukysymykset eivät kuitenkaan suoraan liittyneet taiteilijuuteen, sillä koin taiteilijuuden tarjoamisen ikään kuin valmiina kategoriana tutkielmani kannalta ongelmallisena. Näin ollen en myöskään etukäteen ilmaissut tutkielmani painottuvan orkesterin rivimuusikon ja taiteilijuuden väliseen suhteeseen, vaan nostin taiteilijuuden esiin vasta sitten, kun haastateltava oli itse ottanut taiteen puheeksi ja kun siitä oli luontevaa esittää kysymyksiä. Aiemmin tekemässäni pilottihaastattelussa taiteilijuutta koskevat suorat kysymykset oli jo koettu liian haastavina ja vaikeasti lähestyttävänä.

Litteroin jokaisen haastattelun nauhojen perusteella peruslitteroinnin tarkkuutta noudattaen. Litteroitua materiaalia syntyi 246 A4-sivua, joista varsinaiseen analyysiin valikoin lopulta 43 sivua. Anonymiteetin takaamiseksi poistin huolellisesti kaikista litteroinneista tunnistetiedot. Litteroin aineiston rajauksen jälkeen varsinaisessa analyysissä käytetyn materiaalin uudemman kerran siten, että merkitsin sanojen painotukset ja puheen tauot erikseen. Lisäksi yhden haastateltavan kielenkäyttöä oli tarvetta muokata anonymiteetin takaamiseksi. Poistin aineistoesimerkeistä huolellisesti kaikki sellaiset ilmaukset ja puheosuudet, joista haastateltu olisi ollut tunnistettavissa. Sekä äänitteet että litteroinnit säilytetään huolellisesti erillisinä tiedostoina paikassa, jonne pääsyyn tarvittavat salasanat ovat ainoastaan minun tiedossani. Tulen hävittämään kaikki edellä

mainitut tiedostot asianmukaisesti, mikäli niiden jatkokäytöstä ei sovita erikseen asianomaisten kanssa.

Kaikkien haastattelujen tekeminen täysin anonymiminä henkilönä osoittautui mahdolliseksi, sillä kriteerini täyttäviä henkilöitä oli vaikea saada haastatteluun, minkä lisäksi pääkaupunkiseudun pienessä muusikkoyhteisössä useimmat tunnistavat toisensa. Haastattelut nostivatkin esille kysymyksen orkesterimuusikkotaustastani: tulisiko siitä kertoa kaikille ja missä vaiheessa. Minun oli halutessani mahdollista haastatella kaikkia muusikoita ”sisäpiiriläisen” statuksella (ks. Reynolds & Wetherell, 2003; Taylor, 2001b, s. 321). Vastaavan kaltaisessa tilanteessa tutkijan muusikkostatuksen on havaittu lisäävän luottamusta ja synnyttävän yhteisymmärrystä haastattelijan ja haastateltavan välille (Dobson, 2010, s. 244). Haastateltavista kolme oli minulle entuudestaan etäisesti tuttuja, joten tämä kysymys aktualisoitui yhdeksän haastateltavan kohdalla. Näistä kaksi tunnisti minut heti haastattelutilanteen alussa, ja seitsemälle haastateltavalle kerroin orkesterimuusikkotaustastani vasta haastattelun lopuksi. Painotin kaikille haastateltaville olevani läsnä tutkielmantekijänä, en orkesterimuusikkona. Haastatellut näyttivät suhtautuvan tietoon neutraalisti. Aineistossani mikään ei viitannut siihen, että muusikkotaustallani olisi ollut merkittävä rooli haastattelutilanteessa, toisin sanoen kaikki haastattelut vaikuttivat yhtä avoimen rehellisiltä ja luottamuksellisilta. Taustani merkitystä aineistonkeruussa on kuitenkin vaikea arvioida.

Annoin kaikille haastateltaville heidän toiveittensa mukaisesti analyysia varten poimitut sitaattitarkistettavaksi ja hyväksyttäväksi. Lisäksi kerroin heille mahdollisuudesta ottaa minuun yhteyttä tai perua osallistuminen tutkielman tekoon. Yksikään haastatelluista ei käyttänyt näitä mahdollisuuksia. Kaiken kaikkiaan pyrin noudattamaan aineistonkeruussa Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK, 2012) hyvää tieteellistä käytäntöä koskevaa ohjeistusta.

## 5.2 Aineiston analyysi

Tutkielmassani tarkastelen sinfoniaorkesterin rivimuusikon ja taiteilijuuden välistä suhdetta. Olen lähestynyt aiheitani identiteetin rakentumisen kautta. Konstruktionistisen ja diskursiivisen sosiaalipsykologian näkökulmasta identiteetti nähdään alati muuttavana diskursiivisena aikaansaannoksena eikä luonnollisena faktana, jolloin analyytinen huomio siis kohdentuu identiteettejä rakentavaan puheeseen ja dialogiin. Ihminen ei ole analyysiyksikkö, eikä analysoitavan puheen ja tekstin ymmärretä kertovan ihmisestä

puheen takana. (Taylor, 2001a.) Konstruktionistisen ajattelutavan mukaan haastatteluaineisto ei suoraan heijasta objektiivisesti olemassa olevaa ja kielenkäytöstä riippumattonta todellisuutta, vaan kuvaukset ja tieto todellisuudesta syntyvät haastattelijan ja haastateltavan vuorovaikutuksessa (Pietilä, 2010, s. 214). Näin ollen olen ottanut aineistoni analyysissä yhtälailla huomioon sekä haastattelijan että haastateltavien puheen.

Analyysini lähtökohtana oli Potterin ja Wetherellin (1987) näkemys diskursiivisesta lähestymistavasta, joka koostuu heidän mukaansa kolmesta osatekijästä: 1) puheen variaation huomioiminen, toisin sanoen millä eri tavoilla orkesterin rivimuusikkoudesta puhutaan, 2) puheen konstruktionistinen luonne eli minkälaiseksi orkesterin rivimuusikkous rakentuu ja 3) puheen funktio eli minkälaisia seurauksia puheella on orkesterin rivimuusikolle ja miltä heidän suhteensa taiteilijuuteen näyttäytyy puheessa. Varjosen (2013, s. 31–32) mukaan diskursiivisessa psykologiassa aineiston analyysi pitää lähestymistavasta riippumatta sisällään toistuvina esiintyvien rakenteiden, eli käsitteiden, metaforien, teemojen, puhe- ja argumentointitapojen paikantamista tutkimusaineistosta. Kielen rakenteiden hahmottamisen ja nimeämisen jälkeen voidaan tarkastella esimerkiksi niiden käyttöä ja sen seurauksia puhujan identiteettityölle (Taylor, 2001a).

Tavoitteenani oli vastata tutkielmani pääkysymykseen – kuinka orkesterin rivimuusikot neuvottelevat identiteetistään – tarkentavien kysymysten avulla, jotka ovat

1) minkälaisia tulkintarepertuaareja ja subjektipositioita identiteettineuvotteluissa esiintyy, 2) kuinka tulkintarepertuaareja ja muita diskursiivisia resursseja käytetään orkesterin rivimuusikon identiteetin rakentamisessa ja 3) minkälaisena rakentuu orkesterin rivimuusikon identiteetti. Tarkoitukseni oli siis tunnistaa haastattelu-puheesta orkesterimuusikkouden tulkintarepertuaareja eli sellaisia tunnistettavia tapoja ja kielen rakennuspalikoita, joita viulistit käyttivät puhuessaan orkesterimuusikkoudesta. Pyrin myös hahmottaan, minkälaisia subjektipositioita muusikolle rakentui eri tulkintarepertuaareissa ja miten niiden oikeudet, velvollisuudet ja ominaisuudet poikkesivat toisistaan. Haastateltavat kävivät neuvottelua identiteetistään tukeutuen sekä tulkintarepertuaareihin että muihin diskursiivisiin resursseihin, kuten retorisiin keinoihin. Tarkastellessani orkesterimuusikoiden identiteettineuvotteluja pyrin kiinnittämään huomiota niissä mahdollisesti esiintyvään dilemmaattisuuteen. Dilemmat saattavat ilmetä tiettyjen tulkintarepertuaarien välillä, mutta dilemmaattisia ideologisia teemoja voi esiintyä myös repertuaarien ulkopuolella (Edley, 2001, s. 202–209).

Analyttinen prosessi koostuu Taylorin (2001b) mukaan useista ja toistuvista vaiheista, joissa dataa, teoriaa ja tutkimuskysymyksiä suhteutetaan toisiinsa. Kohdallani tämä tar-koitti käytännössä sitä, että analyysi ei edennyt suoraviivaisesti eteenpäin, vaan se muodostui useiden eri vaiheiden työläästä ja aikaa vievästä toistamisesta ja kierrosta. Tämän prosessin aikana myös tutkimuskysymykseni tarkentuivat lopulliseen muotoonsa.

Aivan ensimmäiseksi tutustuin koko aineistoon sekä kuuntelemalla nauhoitettuja haastatteluja että lukemalla niistä tehtyjä litterointeja pyrkien samalla tunnistamaan puheen sisällöstä vaihtelevaa tematiikkaa. Toistuvia teemoja olivat esimerkiksi orkesterimuusikon työn eri osa-alueisiin liittyvät monenlaiset haasteet, työn merkitys ja palkitsevuus sekä työn tulevaisuus. Seuraavassa vaiheessa aloitin aineiston rajaamiseen tähtäävän alustavan koodauksen. Tämän ensimmäisen koodauskierroksen suoritin Word-tekstinkäsittelyohjelmaa apuna käyttäen. Pyrin erottamaan koko aineistosta tiettyjen hakusanojen avulla (esimerkiksi taide, taiteilijuus, taiteilija, soittaminen, musiikki) alustavien tutkimuskysymyksieni kannalta relevantin puheen eli sellaiset aineisto-osuudet, joissa puhuttiin orkesterimuusikon työn ytimessä olevasta soittotyöstä taiteeseen ja taiteen tekemiseen liittyvänä asiana ja toimintana. Keskustelussa saatettiin sivuta muitakin orkesterityöhön liittyviä aiheita, mutta puheen varsinainen ydinaihe oli soittotyö. Näin ollen muut orkesterityöhön liittyvät asiat kuten fyysiset työskentelyolosuhteet ja niihin vaikuttaminen rajautuivat pois.

Potter ja Wetherell huomauttavat (1987, s. 167), että koodausvaiheessa muodostettujen kategorioiden tulee liittyä tutkimuskysymykseen. Kiinnitinkin ensimmäisellä koodauskierroksella huomiota siihen, minkälaisia ilmauksia tai kategorioita orkesterimuusikkouteen liittyvässä puheessa ja argumentoinnissa käytettiin. Tässä varhaisessa vaiheessa tein havainnon, että orkesterimuusikkoudesta puhuttiin kolmella tavalla: taiteen tekemisellä, palkkatyönä ja toimeentulona. Näistä puhetavoista päätin muodostaa kolme alustavaa kategoriaa: taiteilijuuspuhe, työpuhe ja toimeentulopuhe.

Potterin ja Wetherellin (1987, s. 168) mukaan analyysissa tulee kiinnittää huomiota aineistossa toistuviin kaavoihin ja samalla huomioida ilmausten vaihtelevuus ja säännönmukaisuus. Tätä ohjetta noudattaen aloin koodata aineistoa uudelleen tulkintarepertuaareja silmällä pitäen, ja otin käyttööni Atlas.ti-ohjelman. Keskityin koodauksessani niihin erilaisiin tapoihin, joilla muusikot puhuivat orkesterimuusikkoudesta ja taiteilijuudesta: minkälaisia kielikuvia, sanontoja tai toistuvia ilmauksia he käyttivät.

Niitä seuraamalla pystyin myös jäljittämään aineistorajaukseni ulkopuolelle jäänyttä relevanttia materiaalia mukaan analyysiin.

Haastateltujen määrä osoittautui sopivaksi, sillä aineistossa esiintyvät asiat alkoivat toistua eikä niihin liittyviä uusia asioita tullut enää ilmi (ks. Pietikäinen & Mäntynen, 2009, s. 160–161). Vähitellen minulle alkoi muodostua käsitys neljästä alustavasta orkesterimuusikkouden tulkintarepertuaarista. Päätin nimetä ne seuraavasti: relationistinen tulkintarepertuaari, yksilöllisen ilmaisun ja individualismin tulkintarepertuaari, suorittavan työn tulkintarepertuaari ja turvaton toimeentulon tulkintarepertuaari. Minun olisi ollut mahdollista nimetä myös muita puhetapoja, mutta ne eivät osoittautuneet tutkielmani kannalta yhtä keskeisiksi. Koska aineiston määrä tuntui tässä vaiheessa analyysia kohtalaisen suppealta, palasin käyttämään Word-ohjelmaa ja sen rinnalla paperiversioita ja värikyniä. Tämä osoittautui kohdallani Atlas.ti:tä luontevammaksi ja tehokkaammaksi vaihtoehdoksi.

Wood ja Kroger (2000, s. 98) ehdottavat, että alustavien diskurssien (tulkintarepertuaarien) sisällön, rakenteen, funktion ja mahdollisten seurausten tarkan tulkinnan avulla voi edetä varsinaisten tulkintarepertuaarien tunnistamiseen. Tätä kautta aloin hakea lisää todistusaineistoa ja vahvistusta alustaville tulkintarepertuaareille. Viimein nimesin ne pysyvästi seuraavasti: yhteisöllisyyden tulkintarepertuaari, yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaari, omakohtaisuuden tulkintarepertuaari ja suorittavan työn tulkintarepertuaari. Toimeentulopuhe eli turvaton toimeentulon tulkintarepertuaari ei lopultakaan varsinaisesti kuvannut orkesterimuusikon työn ydintä, vaikka se siihen usein läheisesti liitettiin. Tämä puhetapa jäi näin ollen repertuaareja koskevan analyysini ulkopuolelle. Myös yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaari herätti pohdintaa aivan loppuun asti, sillä aineistossani esiintyi paljon sellaista yksilöä korostavaa puhetyyliä, jota ei käytetty orkesterimuusikkouden rakentamiseen. Yksilökeskeisyys oli vaihtoehtoisesti mahdollista ymmärtää yhteisöllisyyden repertuaarin kääntöpuolena ikään kuin vahvistamassa yhteisöllisyyttä. Löysin kuitenkin loppujen lopuksi riittävästi todistusaineistoa myös tämän puhetyylin nimeämiseksi omaksi orkesterimuusikkoutta rakentavaksi tulkintarepertuaariksi.

Seuraavassa vaiheessa keskityin subjektipositioihin, joita tulkintarepertuaareissa tarjoutui muusikoille, sekä siihen, miten tulkintarepertuaareja ja muita diskursiivisia resursseja käytettiin neuvoteltaessa identiteeteistä. Keskityin siis tarkastelemaan näitä kielen-

käytön seurauksia ja funktioita eli 1) minkälaisia asemointeja ja olemisen tapoja orkesterin rivimuusikoille tarjoutuu, 2) mitä ja miten he ottavat vastaan, mistä ja miten kieltäytyvät ja miten asemoivat muita sekä 3) minkälaisena orkesterin rivimuusikon identiteetti – rivimuusikkouden ja taiteilijuuden välinen suhde – näyttäytyy. Keskityin samalla kuuntelemaan tarkalla korvalla mahdollisesti esiin nousevia jännitteitä. Tunnistaessani erilaisia ristiriitoja analysoin, minkä ideologioiden välille ne syntyvät, mitä ne koskevat ja miten niitä mahdollisesti yritetään ”ratkaista”. Lisäksi pyrin herkkyyteen sellaisten ilmausten suhteen, joissa muusikot eivät eksplisiittisesti viitanneet tiettyihin ilmiöihin tai kategorioihin.

## 6. Tutkimustulokset

Tämän luvun osiossa 6.1 vastaan ensimmäiseen tarkentavaan tutkimuskysymykseen esittelemällä lyhyiden aineistonäytteiden avulla minkälaisia tulkintarepertuaareja orkesterin rivimuusikoiden identiteettineuvotteluissa esiintyi ja minkälaisia subjekti-positioita niissä tarjoutui muusikoille. Seuraavassa osiossa 6.2 vastaan toiseen ja kolmanteen tarkentavaan tutkimuskysymykseen aineistoesimerkkejä hyödyntäen, miten näitä tulkintarepertuaareja ja erilaisia diskursiivisia keinoja käytettiin resursseina rivimuusikoiden identiteettineuvotteluissa ja minkälaisena rivimuusikon identiteetti rakentui. Rivimuusikoiden suhde taiteilijuuteen tulee esille sekä subjekti-positioissa että identiteeteissä. Koska kaikki tutkimuskysymykset liittyvät ja ovat sidoksissa toisiinsa, on eri osioiden vastauksissakin päällekkäisyyttä. Esimerkiksi tulkintarepertuaarien tarkastelussa on jossain määrin mukana myös diskursiivisten keinojen analyysia. Niin ikään repertuaareissa rakentuvat ja tarjoutuvat subjekti-positiot voidaan nähdä hetkellisenä vuorovaikutuksessa tapahtuvana ja jatkuvasti muuttuvana identiteettineuvotteluna ja identiteetin tuottamisena.

Tutkielmani kannalta merkittävät ilmiöt esiintyivät ainoastaan rajaamani aineiston tietyissä kohdissa. Kaikki repertuaarien tarkastelussa esiintyvät aineistoesimerkit kolmea lukuun ottamatta (aineistoesimerkit 4, 12 ja 21 liittyvät taiteilijuutta koskevaan suoraan kysymykseen) on poimittu orkesterimuusikon työn sisältöä ja taidetta koskevista puheesta. Identiteettineuvotteluja käsittelevässä osiossa käytetyt aineistoesimerkit on valikoitu pääosin orkesterimuusikon taiteilijuutta koskevien suorien kysymysten ympäriltä, minkä lisäksi mukana on puhetta orkesterimuusikon työn sisällöstä (aineistoesimerkit 33, 34 ja 35) sekä vastauksia leipätyöläisyyttä koskevaan väittämään (aineistoesimerkit 30, 36 ja 37).

Aineistoesimerkeiksi olen pyrkinyt valitsemaan sellaisia puheosuuksia, jotka parhaiten kuvaavat aineistoa. Muutama aineistoesimerkki esiintyykin tulososiossa kahdesti: havainnollistamassa ensin repertuaarin olemusta ja sitten sen käyttöä. Näin ollen mukana ei ole lainauksia kaikilta haastatelluilta tasaisesti. Esimerkeiksi valituissa sitaateissa olen käyttänyt seuraavia symboleita:

(.)	lyhyt tauko puheen aikana
(0.2)	tauon kesto puheen aikana
[...]	poistettua puhetta
(teksti)	selventävä informaatio
<u>alleviivaus</u>	sanan painotus

## 6.1 Orkesterin rivimuusikkouden tulkintarepertuaarit ja niissä rakentuvat subjektipositiot

Tutkielmani aineiston analysoiminen paljasti puheessa esiintyviä toistuvia elementtejä, joiden voi katsoa edustavan eri tulkintarepertuaareja. Nimesin neljä eri tulkintarepertuaaria seuraavasti: yhteisöllisyyden tulkintarepertuaari, yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaari, omakohtaisuuden tulkintarepertuaari ja suorittavan työn tulkintarepertuaari. Tulkintarepertuaareja olisi ollut mahdollista nimetä useampiakin ja eri tavoilla, mutta tässä yhteydessä esittelen ainoastaan tutkimuskysymykseni kannalta keskeisimmät.

Suonisen mukaan tulkintarepertuaarit eivät aina esiinny puheen sisällä laajoina ja yhtenäisinä kokonaisuuksina, vaan pieninä paloina, jotka voivat sisältävää toisilleen vastakkaisia elementtejä. Lisäksi niiden väliset rajat voivat olla häilyviä ja joustavia. (2016a, s. 53; 2016b, s. 108–116.) Tutkielmassani tulkintarepertuaarit esiintyivät toisinaan selkeästi hahmottuvina pitempinä puheosuuksina, toisinaan taas sirpaleisina muutaman sanan fragmentteina. Tästä johtuen repertuaarien käytön tarkka kvantifiointi ei ollut mahdollista, eikä se myöskään tuntunut analyysin ja tutkimustulosten kannalta olennaiselta tai tarpeelliselta. Repertuaarien sisällöt ja funktiot menivät paikoitellen limittäin, ja repertuaarien sirpaleisuudesta johtuen tiettyä repertuaaria havainnollistavat aineistoesimerkit sisältävät joskus osia muista repertuaareista. Toisen repertuaarin poistaminen sitaateista olisi kuitenkin hankaloittanut tekstin ja kokonaisuuden ymmärtämistä huomattavasti. Muun muassa edellä mainituista seikoista johtuen päädyin esittele-

mään yhteisöllisyyden ja yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaarit yhdessä. Kaksi muuta repertuaaria käsittelen omissa alaluvuissaan.

Identiteettiä rakennettaessa ja ylläpidettäessä voidaan olla tekemisissä monenlaisten subjektipositioden kanssa, jolloin ne voidaan ymmärtää identiteettien rakennusmateriaalina (Varjonen, 2013, s. 79). Positioissa tiivistyy toisaalta sekä kielen minuuksia rakentava luonne että sen konstruktionistinen maailmaa rakentava luonne (ks. Billig, 1991, s. 8; Edwards & Potter, 2001, s.104). Subjektipositiot ovat vaihtelevia, ristiriitaisia sekä jatkuvasti muuttuvia ja kehittyviä, mutta tiettyjen kulttuuristen ja sosiaalisten ehtojen alaisina ne eivät kuitenkaan ole täysin vapaasti muokattavia tai valittavia (Wetherell & Potter, 1992). Kukin positio tuo siis esille yhden ulottuvuuden tai merkityksen siitä, minkälaista on rivimuusikkous sinfoniaorkesterissa ja minkälaisena näytetään orkesterin rivimuusikon suhde taiteilijuuteen. Seuraavaksi esittelen aineistossa esiintyvät tulkintarepertuaarit ja niissä orkesterin rivimuusikoille tarjoutuvat subjektipositiot.

### **6.1.1 Yhteisöllisyyden ja yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaarit; orkesterimuusikko osana kokonaisuutta ja erottautumaan pyrkivänä individualistina**

Yhteisöllisyyden tulkintarepertuaariksi nimeämäni puhetyyliä esiintyi aineistossani eniten. Siinä korostui orkesterimuusikon kiinteä suhde sosiaaliseen ja taiteelliseen ympäristöön eli muusikkokollegoihin, orkesteriin ja oopperaan kokonaisuudessaan, kapellimestareihin ja taiteeseen: muusikko on jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa niin sosiaalisessa kuin taiteellisessa mielessä. Yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarissa painottuikin vuorovaikutteinen tiedollinen, kokemuksellinen ja emotionaalinen jakaminen, sopeutuminen sekä lähtökohtainen halu yhdessä tekemiseen ja itsestä antamiseen. Musiikin tekemisen prosessit ohjautuivat yhtä lailla ympäristöstä ja itsestä käsin. Tällöin myös taide näyttäytyi yhteisen toiminnan ja jaetun kokemuksen tuloksena.

Yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaaria esiintyi aineistossa vähiten. Yhtenäisinä kokonaisuuksina hahmottuvien puheosuuksien sijaan se toistui useimmiten lyhyinä yhteisöllisyyden repertuaarin sisällä ilmenevinä fragmentteina ja viittauksina. Näin ollen tätä puhetapaa onkin luontevaa esitellä yhteisöllisyyden repertuaarin kanssa yhdessä. Tätä repertuaaria käytettiin puheessa hyvin vähän ja silloinkin sen rakentamiseen, mistä



orkesterimuusikkoudessa ei pitäisi olla kysymys. Yksilökeskeisyyden repertuaarissa orkesterimuusikkous rakentui nimensä mukaisesti yksilökeskeiseksi. Siinä korostuivat muusikon itsen merkityksellisyys sekä pyrkimys erillisyyteen ja erottautumiseen. Nämä konkretisoituivat puhuttaessa yksilöiden välisestä kilpailusta sekä ykkös- ja kakkosviulujen välisestä erosta.

Nämä kaksi repertuaaria voidaan ymmärtää toistensa vastapareina, sillä niissä rakentuneen yhteisöllisen ja yksilökeskeisen orkesterimuusikkouden välinen suhde näyttäytyi jännitteisenä: siinä missä orkesterimuusikko positioitui yhteisöllisyyden repertuaarissa osaksi taiteellista kokonaisuutta ja orkesteriyhteisöä, muodostui yksilökeskeisyyden repertuaarissa orkesterimuusikon subjektipositioksi erottautumaan pyrkivä individualisti.

Yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarilla orkesterimuusikkoutta kuvattiin usein kokonaisuuden osana olemiseksi. Kokonaisuutta kuvattiin erilaisin käsittein, kuten ”kokonaisuus-aideteos” ja ”koneisto”. Kokonaisuuden voi näin tulkita pitävän sisällään sekä taiteen ja aideteoksen kaikkine osatekijöineen että sitä tuottavan yhteisön. Esimerkiksi oopperasta puhuttaessa muusikot kuvailivat sitä eri taidemuotoja sisältäväksi kokonaisuudeksi, jonka osaksi he paikansivat itsensä. ”Kokonaisuutta” ei kuitenkaan aina mainittu eksplisiittisesti orkesterimuusikoiden positioituessa sen osaksi. Esimerkiksi orkesterimuusikkouden jaetusta kokemuksellisuudesta puhuttaessa saatettiin käyttää ilmaisu ”yhteinen neuroverkko”. Kokonaisuutta rakentavat ja siihen liitetyt ilmaisut, kuten ”tehdä ja luoda yhdessä” ja ”hengittää musiikin kautta ihmisten kanssa”, havainnollistavat yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarilla konstruoitua orkesterimuusikkoutta: musiikin tekeminen on lähtökohtaisesti yhteisöllistä, jolloin yhteisön tarpeet ja jaettu kokemuksellisuus asettuvat taiteenteon kontekstissa etusijalle.

Yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaarilla orkesterimuusikkoutta kuvailtiin ei-toivottuna itsen esille tuomisena ja esillä olemisena. ”Tuoda itseään esille” onkin suomalaiselle sanastolle tyypillinen negatiivissävytteinen yksilöä korostava fraasi: itsen esille tuomista ei perinteisesti ole pidetty hyveenä, sillä ”vaatimattomuus kaunistaa”. Esillä olemisesta käytettiin toisinaan ilmaisuja ”olla framilla” sekä ”solismi” ja ”solisti”, joilla musiikkimaailmassa yleisesti viitataan yksilölliseen musiikilliseen osuuteen ja muita keskeisempään musiikilliseen rooliin, mutta myös pyrkimyksenä erillisyyteen ja erottumiseen.

Seuraavissa aineistoesimerkeissä (1–3) haastateltavat ilmaisevat erilaisin variaatioin olevansa ”osa kokonaisuutta”. Toisinaan kokonaisuudella viitataan taiteeseen ja taide-  
teokseen, toisinaan taas sitä tuottavaan yhteisöön. Seuraavassa sitaatissa korostuu taiteellisen kokonaisuuden osana olemisen myönteinen arvottaminen.

#### Aineistoesimerkki 1

H7: [...] mun mielestä (haastatellun työpaikka) jo sellasenaan on valtavan hieno taideteos (.) kokonaistaideteos [...] siin on kaikki (.) kaikki on siinä [...] olla tavallaan osa semmosta (.) hienoa kokonaisuutta [...] ja se et sä oot osa (.) se fiilis et sä oot osa niin isoa (.) isoa koneistoa ja et oikeesti sun (.) niinku osuudella on niinku merkittävä osa siinä [...] siis sehän on täyttä taidetta (.) jokaikisen osalta se on täyttä taidetta.

Yllä olevassa aineistoesimerkissä puhuja rinnastaa työpaikkansa koneistoon. Samaa analogiaa käytetään myös suorittavan työn repertuaarissa. Tulkintarepertuaarit voivatkin lainata toisiltaan ilmaisuja (Suoninen, 2016b, s. 113). Tässä rinnastus, toisin kuin suorittavan työn repertuaarissa, herättää positiivisia konnotaatioita, sillä ”iso koneisto” viittaa muusikon työpaikkaan kokonaistaideteoksena, ja positioituminen osaksi koneistoa on samalla positioitumista osaksi taideteosta. Työn kuvaaminen täytenä taiteena jokaisen osalta vahvistaa orkesterimuusikon positiota taiteilijana tässä kokonaisuudessa.

Eräs yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarin esiintymismuoto oli orkesterimuusikkouden kuvaaminen musiikin tunnesisällön yhteisenä tavoittelemisena ja jaettuna kokemisena, mikä havainnollistuu seuraavassa aineistoesimerkissä.

#### Aineistoesimerkki 2

H1: [...] siinä (musiikissa) on aina se tietty tunnesisältö mikä pitää päästä tavoittamaan (.) ja (.) se miten ne (.) jokaisen yksilön tunteet synkronoituu (.) siihen niiku (.) lähiympäristöön (.) sen tuntee millasia (.) minkä väristä energiaa siellä syntyy (.) ja se syntyy ja (.) se (.) välillä kuohahtaa ja siirtyy ja kulkee ja leviää ja (.) et siin on hyvin semmonen (0.2) yleensä (0.2) sähköinen sellainen yhteinen neuroverkko leviää siihen (.) kaiken ympärille ja se on hyvin kiinnostavaa olla sen verkon osana.

Edellä esitetystä aineistoesimerkissä yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarille tunnusomaista yhteisöllistä kokemuksellisuutta kuvataan taiteen synnyttämien tunteiden samanaikaistumisena ja olotilan leviämisenä yhteisön sisällä yksilöltä toiselle. Ilmaus ”se on hyvin kiinnostavaa” merkityksellistää tämän jaetun kokemuksellisuuden mielekkäänä asiana. Orkesterimuusikko positioituu tässä sitaatissa, kuten aiemmassakin sitaatissa (1), osaksi laajempaa kokonaisuutta. Kokonaisuudella, jota rakennetaan ilmauksella ”yhteinen neuroverkko”, viitataan tässä kuitenkin yhteisölliseen kokemukseen ja jaettuun olotilaan, ei suoraan taideteokseen tai sen tuottamiseen ja esittämiseen.

Yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarissa orkesterimuusikon työtä kuvattiin usein myös vastavuoroisuutena. Tällöin ”kokonaisuus” merkityksellistyy muusikoiden vuorovaikutteisena toimintana. Seuraavassa sitaatissa tämä repertuaarin keskeinen elementti – vastavuoroisuus – arvottuu korostuneen positiivisena asiana.

### Aineistoesimerkki 3

H10: [...] ja vuorovaikutus ylipäättään et siin on koko ajan (.) se on vaan musta niin älyttömän nautinnollista just se (.) et sul on jotain annettavaa siihen kokonaisuuteen ja sitte sä (.) poimit sieltä niitä mitä muut antaa (.) ja se on semmonen kukkakimppu lopulta parhaimmillaan (.) joskus se on jotain muuta (nauraa) mut et jokainen tuo siihen yhen kukan ni se on vaan niin (.) hieno (.) hieno kokemus.

Tässä aineistoesimerkissä haastateltu tuo eksplisiittisesti esiin vuorovaikutuksen, joka yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarille ominaiseen tapaan rakentaa muusikon ja ympäristön välisen suhteen tiiviinä. H10 käyttää vuorovaikutuksellista kokonaisuutta kuvaavaa kukkakimppun metaforaa kahdessa merkityksessä: yhtäältä muusikko sekä antaa kimppuun oman kukkansa että poimii ympäriltään muiden antamia kukkia, ja toisaalta kaikkien tuomista kukista muodostuu lopulta kokonainen kukkakimppu. Orkesterimuusikko positioituu näin sekä saajaksi että antajaksi ja kokonaisuuden osaksi. Tällöin myös taide – valmis kukkakimppu – näyttäytyy tämän vuorovaikutuksellisen yhteistoiminnan tuloksena. Humoristinen lausahdus ”joskus se on jotain muuta” viittaa tämän yhdessä tuotetun lopputuloksen taiteellisen tason vaihteluun. Lauseen jatko, ”mut et jokainen tuo siihen yhen kukan ni se on vaan niin hieno hieno kokemus”, kuitenkin

antaa ymmärtää, että vuorovaikutuksellinen yhdessä tekeminen saattaa jopa arvottua taiteellisia arvoja merkityksellisemmäksi.

Yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarille olivat tyypillisiä sellaiset yhteisöllisyyttä rakentavat ilmaukset, joissa kuvataan halua tehdä ja toimia yhdessä muiden kanssa sekä halua tavoitella yhteistä olotilaa. Yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaarissa sen sijaan korostuu oman itsen merkityksellisyys ja keskeisyys. Yhteisöllisyyden ja yksilökeskeisyyden repertuaareja käytettiin usein yhdessä ei-toivotusta individualismista erottautumiseen, jolloin yksilökeskeisyys näyttäytyi sellaisena negatiivisena asiana, mistä orkesterimuusikkoudessa ei pitäisi olla kysymys. Aineistoesimerkeissä 4–5 nämä kaksi tulkintarepertuaaria kontrastoituvat keskenään, kun orkesterimuusikon työtä kuvataan eksplisiittisesti individualistiselle toiminnalle vastakkaisena.

#### Aineistoesimerkki 4

H8: [...] orkesterimuusikolla pitää olla kyky (.) sopeuttaa se oma (.) niiku yksilöllinen taiteen tekeminen siihen (.) yhteisöön missä tekee töitä ja siihen mitä (.) mitä kuulee ympärillä (.) et tota (.) semmonen vääränlainen (.) solismi ei niinku (.) se ei vaan toimi (.) se ei tee ketää onnelliseksi.

Tässä sitaatissa ilmaisu ”pitää olla” merkityksellistää yhteisöllisyyden orkesterimuusikkoudelle ehdottomana ja välttämättömänä asiana. ”Kyky sopeuttaa” puolestaan rakentaa yhteisöllisyyden ikään kuin synnynnäisenä ominaisuutena, joka henkilöllä joko on tai ei ole. Oman yksilöllisyyden sopeuttaminen viittaa tässä sekä työympäristöön ja sen toimintatapoihin, ”siihen yhteisöön missä tekee töitä”, että orkesterin taiteelliseen ilmaisuun, ”siihen mitä kuulee ympärillä”. Yksilökeskeisyyden repertuaarille ominaista erottautumista tuotettiin toistuvasti sanalla ”solisti”. Tässä ilmaus ”vääränlainen solismi” voidaankin ymmärtää viittauksena yhteisön tavoista poikkeamiseen ja yksilöllisten vapauksien ottamiseen, jolloin individualistinen toiminta näyttäytyy ei-toivottuna.

Toisaalta ilmaisun voidaan myös tulkita sisältävän vihjeen siitä, että myös oikeanlaista sekä orkesterille hyödyllistä ja tarpeellista solismia on olemassa. Tällöin solismi merkityksellistyy ikään kuin vaihtoehtoisena tapana tehdä orkesterimuusikon työtä, mitä esimerkiksi tietyt soitinryhmät tai vastuutehtävät (esimerkiksi konserttimestarit ja soolosoittajat) edustavat. Yksilökeskeistä taiteellista toimintaa arvotetaan kuitenkin painokkaan negatiivisesti käyttäen ilmauksia ”se ei vaan toimi” ja ”se ei tee ketää onnelliseksi”.

Näin ollen taiteellinen sopeutuminen, jota taiteen tekeminen yhteistyössä muiden kanssa edellyttää, näyttäytyy orkesterimuusikkouden ehtona ja vaatimuksena.

#### Aineistoesimerkki 5

H4: no se on todella semmosta joukkuetyötä (.) ja (.) vuosien mittaan olen oppinut että itse minä itse ei olekaan se tärkein [...] mä oon niinku vähitellen tajunnu et eipä tää mun suoritukseni ole se (.) juttu vaan (.) vaan (.) vaan menee niinku mukaan ja (.) kuuntelee muita.

Yllä olevassa sitaatissa yhteisöllisyyden repertuaarille ominaista yhdessä tekemistä kuvataan joukkuetyönä, mukaan menemisenä ja muiden kuuntelemisena. Joukkuetyöllä viitataan tässä sellaiseen toimintaan, jolla pyritään kollektiivisesti saavuttamaan yhteinen päämäärä. Tehdäkseen eroa nykyisen yhteisöllisen minänsä ja entisen, omaan suoritukseen keskittyvän minänsä välillä H4 käyttää yksilökeskeisyyden repertuaaria: ”minä itse ei olekaan se tärkein” ja ”että eipä tää mun suoritukseni ole se juttu”. ”Jutulla” haastateltava viittaa siihen asiaan, josta orkesterimuusikkoudessa ennen kaikkea pitäisi olla kysymys. Yksilösuoritus arvottuu näin ollen negatiivisesti. H4 positioi nykyisen itsensä osaksi kokonaisuutta, joukkuetta. Entinen minuus näyttäytyy sille vastakkaisena, itsen ja omaan suoritukseen keskittyvänä orkesterimuusikkoutena.

Aineistoesimerkit 6 ja 7 on poimittu keskustelujaksoista, jotka koskevat orkesterityöhön liittyvää negatiiviseksi luonnehdittua ilmiötä eli muusikoiden keskinäistä kilpailua.

#### Aineistoesimerkki 6

H12: ... kyl se (kilpailu) ikävä kyllä näkyy tuolla (.) orkesterimaailmassa (0.2) että siellä jotkut ihmiset koettaa olla toinen toistaan parempia tai näkyvämpiä jollain tavalla ja se ei oo taas sitte sille työyhteisön hengelle kovin (.) hedelmällistä toimintaa (0.2) et jos haluat olla framilla nii sitä täytyy tehdä sitte jossain muualla kuin siinä omassa työpaikassa.

## Aineistoesimerkki 7

H10: no itsest tuntus ihan hullulta et mä oisin lähteny (.) soittamaan orkesteriin niin että mä haluaisin (.) tuoda itseäni esiin siinä vaan päinvastoin (.) se et sä meet sinne ja (.) pystyt parhaal mahdollisel taval sulautuu siihen ryhmään ja olemaan osa sitä kokonaisuutta ja (.) olemaan joustava ja kuuntelemaan muita ja nauttimaan toisten onnistumisista (.) et mun mielest sitä se on orkesteris se yhdes työn tekeminen ja sitä mä niinku oon lähteny siit urast hakemaan (.) tosi erilaiset ihmisetki voi niinku saada jotain hienoo aikaseks ku ne tekee sen yhdessä ja tuo sen oman panoksensa siihen.

Molemmissa yllä olevissa aineistoesimerkeissä haastateltavat sanoutuvat irti individualistisesta orkesterimuusikkoudesta. Sitaatissa 6 haastateltava H12 käyttää yksilökeskeisyyden repertuaaria tuottaessaan orkesterin yhteishenkeä vahingoittavan ja epäsuotavan orkesterimuusikkouden kilpailullisuutena sekä pyrkimyksenä erottautua muista, olla ”framilla”. Orkesteri näyttäytyy tässä työpaikkana, jossa tulee toimia työyhteisön parhaaksi ja jossa yksilökeskeisyydellä ei ole sijaa. Sitaatissa 7 H10 käyttää eronteossa yhteisöllisyyden ja yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaareja. Hän rakentaa itselleen yhteisöllisen orkesterimuusikon identiteettiä positioimalla itsensä osaksi ”sitä kokonaisuutta”, joka tässä viittaa sekä muusikkokollegoihin että taiteeseen. Näiden kahden position välisessä eronteossa yhteisöllinen muusikkous, jota tässä kuvataan ryhmään sulautumisena, joustavuutena, muiden kuuntelemisena ja toisten onnistumisista nauttimisena, arvottuu individualistista muusikkoutta selvästi positiivisemmin. Ilmaus ”tuntus ihan hullulta” vahvistaa yksilökeskeisyyteen liitettävien merkitysten negatiivista sävyä, jolloin myös positiot kontrastoituvat voimakkaammin keskenään. Nämä aineistoesimerkit, kuten seuraava aineistoesimerkki 8, havainnollistavat yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarille ominaista halua tehdä ja toimia yhdessä muiden kanssa. Alla olevassa sitaatissa painottuu tälle puhetavalle tyypillinen ilmaisu ”yhdessä”.

## Aineistoesimerkki 8

H4: [...] et se vaatii nimenomaan että (.) kaikki lähtee siihen niinku (.) tilaan mukaan että tota (.) joku saattaa siellä vaan innostaa että hei (.) nyt lähetään ja etukenoon ja (.) ei tarkota rytmisesti vaa sellanen asenne et nyt mentiin (.) nii jos siihen pääsee nii se on se juttu (.) nimenomaan yhdessä (.) yhdessä (.) se voi olla

myös yhdessä pulttikaverin kanssa et siit saadaan semmosta toisesta energiaa et tehdäänpä tää näin jes eikä siit tietenkään puhuta mut katotaan vaan toisiimme ja lähetään hymyillen vauhtiin nii (.) se on se juttu (.) nimenomaan yhdessä.

Tässä aineistoesimerkissä orkesterimuusikkous rakentuu kollektiivisena yhteisen olo-tilan ja asennoitumisen tavoitteluna sekä energian jakamisena. Kahdesti esiintyvä lausahdus ”se on se juttu” tuottaa yhdessä tekemisen eri elementit ikään kuin orkesterimuusikkouden olennaisimpana ja mielekkäimpänä asiana. Ilmaus ”eikä siit tietenkään puhuta mut katotaan vaan toisiimme” luo vaikutelmaa orkesterimuusikoiden välisestä sanattomasta ja itsestään selvästä yhteisymmärryksestä. Innostumista ja energian jakamista esittämissä huudahduksissa ”hei nyt” ja ”jes” sekä ilmauksessa ”hymyillen” yhteisöllinen orkesterimuusikkous saa erittäin myönteisen sävyn.

Yhteisöllisyyden ja yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaareja käytettiin paitsi individualismista erottautumiseen myös sekä ykkös- ja kakkosviuluryhmien että ykkös- ja kakkosviulistien väliseen erontekoon. Aineistoesimerkit 9–11 havainnollistavat, kuinka kakkosviulistien orkesterimuusikkoutta merkityksellistetään ykkösviulisteja positiivisempaan sävyyn. Mielestäni tässä yhteydessä on tärkeää todeta, että viuluryhmistä puhuttaessa käytettiin myös niitä eri tavalla arvottavia sävyjä ja puhetyylejä. Nämä puheosuudet jäivät kuitenkin osittain tulkintarepertuaarien tarkastelun ulkopuolelle.

#### Aineistoesimerkki 9

H9: [...] sen sijaan se yhteisöllisyys ja mukavuus (.) siel kakkosviulussa [...] se on musta tyyliin vähän kypsempää myös (.) että siihen menee vähemmän aikaa semmoseen paistatteluun ja menee enemmän aikaa ihan siihen musiikin tekemiseen eli korvat auki soittamiseen ja muiden ihmisten kanssa kommunikoimiseen musiikillisesti.

#### Aineistoesimerkki 10

H4: ykkösviulisteissa on sellasia vähän (.) diivoja tai primadonnaa jotka haluaa pikkusen tuoda itteensä (.) minä olen tärkeä ja pikkusen olla siinä reunalla ja näyttäytyä ja (.) ja mun mielestä kakkosviulussa ollaan enemmän (.) mun mielestä enemmän (.) me tehdään tää yhdessä ja sit sen kerran kun meillä tulee

jotain tärkeätä ni me yhdessä niiku nousemme sieltä et nyt me soitetaan näin ja (.)  
mut että (.) mä koen että (.) ei oo niin suurta tarvetta sen niinku sen  
henkilökohtaisen (0.6)

#### Aineistoesimerkki 11

H10: no mun mielestä se on aika usein niin että (.) ykkösviuluun kuitenkin hakee  
ne solistiset (.) viulistit jotka kaipaa sitä (.) solismia edelleen ehkä mahdollisesti  
siinäki (.) roolissa ja sitähan se onkin useis teoksis et heil on (.) semmonen rooli  
annettu [...] siel (kakkosviulussa) on ehkä enemmän semmosta orkesteritaustaa  
jo lähtökohtaisesti ja sitä haluaa olla osa (.) kokonaisuutta.

Yllä olevissa aineistoesimerkeissä kakkosviuluryhmä rakentuu yhteisöllisyyden  
tulkintarepertuaaria käyttäen sekä yhteisöllisenä että musiikin tekoon keskittyvänä  
soitinsektiona. Kakkosviulistit esitetään muusikkoina, joilla yhteisö ja sen tarpeet  
menevät yksilöllisten tarpeiden edelle: kakkosviulistit ottavat huomioon taiteellisen  
kokonaisuuden ja tiedostavat oman roolinsa merkityksen sen sisällä. Näin myös taiteen  
tekeminen näyttäytyy yhteisenä toimintana ja keskinäisenä kommunikointina. Yksilö-  
keskeisyyden repertuaarissa ykkösviuluryhmä puolestaan näyttäytyy erillisinä yksilöinä,  
joille ykkösviulun soittaminen tarjoaa mahdollisuuden erottua muista ja päästä esille.  
Aineistoesimerkissä 9 ilmaus ”kypsempää” merkityksellistää kakkosviuluismin ikään  
kuin ykkösviulismia kehittyneempänä ja vakavammin otettavana muusikkoutena.  
Ykkösviulistien kategorisoiminen sitaatissa 10 ”diivoiksi ja primadonniksi”, jotka  
haluavat tuoda itseään esiin ja näyttäytyä, puolestaan merkityksellistää ykkösviulistit  
muusikoiksi, joiden huomio on ensisijaisesti omassa itsessä. Aineistoesimerkissä 11 yk-  
kösviulistit esitetään eräänlaisena soittajatyypinä, ”ne solistiset viulistit”, jolle ykkös-  
viuluryhmä tarjoaa mahdollisuuden tyydyttää solistisia tarpeita. Toteamus ”kaipaa sitä  
solismia edelleen ehkä mahdollisesti siinäki roolissa” voidaan tulkita negatiivissävyttei-  
senä viittauksena ominaisuuteen, jota viulistilla ei pitäisi olla tai josta hänen pitäisi olla  
valmis luopumaan orkesterimuusikoksi ryhtyessään. Lauseen jatkuessa ”useis teoksis et  
heil on semmonen rooli annettu” haastateltu kuitenkin konstruoii solistisuuden osaksi  
orkesterityötä. Yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarissa usein esiintyvän ilmaisun ”osa  
kokonaisuutta” eteen liitetty ”haluaa” merkityksellistää yhdessä tekemisen ja yhteisöön  
kuulumisen myönteisenä ja toivottavana asiana sekä vapaaehtoisena valintana. Ilmaisua  
”orkesteritausta” käytetään tässä luomaan vaikutelmaa yhteisöllisyydestä, jota ”lähtö-



kohtaisuus” tuottaa ikään kuin kakkosviulisteille tyypillisenä ominaisuutena. Kakkosviulistille rakentuukin edellisissä esimerkeissä taiteellisen ympäristön ja kokonaisuuden kanssa vuorovaikutuksessa toimivan subjektipositio. Ykkösviulistit sen sijaan positioituvat eronteossa individualisteiksi, joilla on taipumus ja tarve tuoda itseään esiin henkilökohtaisella tasolla, ”paistatella”. Kakkosviulistien positioituessa yhteisölliseksi osaksi kokonaisuutta heidän orkesterimuusikkoutensa tulee tässä arvotetuksi individualistisia ykkösviulisteja myönteisemmin.

### **6.1.2 Omakohtaisuuden tulkintarepertuaari; orkesterimuusikko omakohtaisena ja luovana itsen ilmaisijana sekä musiikin ymmärtäjänä ja tulkitsijana**

Omakehtaisuuden tulkintarepertuaaria esiintyi aineistossani esiintyvistä neljästä tulkintarepertuaarista toiseksi vähiten, eikä se hahmottunut yhtä selkeänä ja yhtenäisenä puhe-tyylinä kuin kolme muuta tulkintarepertuaaria. Tällä puhettavalla orkesterimuusikkoutta kuvattiin eksplisiittisesti sellaisena olemisen ja toimimisen muotona, jossa voi käyttää omaa luovuutta sekä ilmaista itseä ja koettuja tunteita. Orkesterimuusikkous rakentui henkilökohtaisena ja yksilöllisenä lähestymistapana taiteen tekemiseen ja soittamiseen. Ne näyttäytyivät eräänlaisina itseilmaisun ja itsen toteuttamisen välineinä ja olemassaolon muotoina. Tällä tulkintarepertuaarilla omakohtaisuus esitettiin taiteen tekemiseen ja orkesterimuusikkouteen kuuluvana perustavanlaatuisena asiana: taidetta ei tehdä ainoastaan yleisöä varten, vaan orkesterimuusikkoudessa on kyse myös tarpeesta tulkita ja esittää musiikkia omista lähtökohdista käsin ja oman taiteellisen näkemyksen mukaisesti.

Omakehtaisuuden tulkintarepertuaarissa orkesterimuusikkous yhdistettiin usein luovuuteen. Luovuus herättää taiteilijuuteen ja taiteen tekoon liittyviä konnotaatioita, ja se on tulkittavissa omasta itsestä lähtevänä persoonallisena toimintana ja uuden tuottamisen (ks. Houni & Ansio, 2014).

#### **Aineistoesimerkki 12**

H4: ”kyl siihen mahtuu paljon sitä omaa (.) luovuuttakin (.) totta kai”

Tässä sitaatissa luovuuden määrällistäminen, ”paljon”, merkityksellistää orkesterimuusikkouden suurelta osin luovana olemisena ja toimintana. Ilmaus ”totta kai” rakentaa luovuuden ikään kuin orkesterimuusikkouteen itsestään selvästi kuuluvana

elementtinä. Kuitenkin ”mahtuu paljon sitä omaa luovuuttakin” pitää sisällään vihjeen siitä, että orkesterimuusikkoudessa voi jossain määrin olla kyse myös muusta kuin oman luovuuden käyttämisestä. Esimerkki on ote sitaatista 27, jota käsitellään identiteettineuvotteluja koskevassa osiossa.

Omaehtoaisuuden tulkintarepertuaarilla orkesterimuusikkoutta kuvattiin usein itsen ilmaisemisena. Tämä repertuaarin keskeinen elementti, itseilmaisu, yhdistettiin oman näkemyksen ja omien kokemusten ohella ennen kaikkea omiin tunteisiin, joista käytettiin muun muassa sanontoja ”fiilis”, ”tunnelataus” ja ”emootio”. Alla olevissa sitaateissa 13–14 orkesterimuusikkous näyttäytyy tapana ilmaista itseä. Seuraava sitaatti on ote aineistoesimerkistä 26, joka esiintyy identiteettineuvotteluja koskevassa osiossa.

#### Aineistoesimerkki 13

H7: [...] siis mehän niinku ilmastaan (.) se mitä muusikko ilmaisee ei ole pelkästään opittua et niinku tätä soitetaan näin ja tätä soitetaan näin et mä koen et mä laitan (.) aina laitan siihen jotain niinku (.) omaa tunnetta omaa elämäkokemusta (.) omaa näkemystä siihen mukaan (.) et se ei (.) se ei oo koskaan pelkästään et mä (.) soitan vaan nyt nuotit oikein (.) et se on aina se (.) se niinkun se tunne (.) tunne ja fiilis ja emotio mukana.

#### Aineistoesimerkki 14

H6: [...] siis sehän on semmosta (.) taiteen tekemistä tunteiden ilmaisua (0.8) inspiraatiota flowta mitä vaan (.) elämää hengistä pysymistä (.) se kaikki (0.4) koska se ei oo pelkkää työtä vaan siinä on (.) ihan muu ulottuvuus mukana kun asiat menee kohdalleen.

Yllä olevissa sitaateissa on luettavissa omaehtoaisuuden tulkintarepertuaarille tunnusomainen henkilökohtaisuus suhteessa musiikin tekemiseen. Orkesterimuusikkous ei näyttäytyä ainoastaan työnkuvaan kuuluvien asioiden suorittamisena, vaan soittamiseen liitetään niiden lisäksi myös persoonallisia elementtejä: tunteet ja inspiroituminen, oma näkemys ja elämäkokemus. Aineistoesimerkissä 13 ilmaisu ”koskaan pelkästään” merkityksellistää pelkän opitun toistamisen orkesterimuusikkoudelle riittämättömäksi ja puutteelliseksi toimintatavaksi. Ilmaus ”aina” puolestaan tuottaa omaehtoaisuuden –

tunteiden, elämäkokemuksen ja näkemyksen – mukana olon orkesterimuusikkouden olennaisena ja erottamattomana asiana. Haastateltu positioikin itsensä omakohtaiseksi ilmaisijaksi ja erottautuu sellaisesta ihmisestä, joka toteuttaa työssään vain opittuja asioita. Aineistoesimerkissä 14 haastateltava kutsuu omaa soittamistaan eksplisiittisesti taiteen tekemiseksi, joka tässä merkityksellistyy tunteiden ilmaisun, inspiraation ja flow-kokemuksen ohella itselle perustavanlaatuisena ja kokonaisvaltaisena asiana: elämänä ja hengissä pysymisenä. Näihin orkesterimuusikkouden henkilökohtaisiin elementteihin viittaava ”muu ulottuvuus” erottaa soittamisen eli taiteen tekemisen työnteosta, jonka ilmaisu ”pelkkä” arvottaa edellistä merkityksettömämmäksi asiaksi. Ilmaus ”kun asiat menee kohdalleen” merkityksellistää henkilökohtaisen lähestymistavan mielekkäänä ja ikään kuin oikeana tapana tehdä taidetta. Samalla orkesterimuusikkous näyttäytyy toimintana, jota voi toteuttaa myös vaihtoehtoisella tavalla eli ”pelkkänä työnä”, joka on suorittavan työn tulkintarepertuaarilla lausuttu ilmaus. Myös tässä jälkimmäisessä sitaatissa orkesterimuusikko tuottaa itselleen omakohtaisen ilmaisijan positiota.

Omakohtauuden tulkintarepertuaarille leimaa antava piirre oli sellainen tunteisiin liittyvä puhe, joka rakensi orkesterimuusikon suhdetta taiteeseen ja orkesterityöhön emotionaalisenä. Sitaateissa 15–16 tunteet yhdistetään edellisistä aineistoesimerkeistä poiketen orkesterimuusikon työhön liittyviin olotiloihin ja työn merkityksellisyyteen, ei tunteiden ilmaisemiseen sinänsä.

#### Aineistoesimerkki 15

H7: [...] tavallaan sä (.) soitat itses niin tyhjäksi niinku emotionaalisesti (.) et sä (.) paneudut siihen ja siis se (0.4) se niinku fiilis fiilis kun sä oot ihan niinku tyhjä ja (.) samalla niinku (.) onnellinen kyllä sitä (.) anonyyminä sitä vois (.) vois verrata ihan seksiin (.) seksin jälkeiseen fiilikseen (.) niin (0.4) se on tosiaan niinkun niin (0.4) mulla se on välillä niin (.) niinku niin palkitsevaa [...] voi olla jonku esityksen jälkeen ihan rättipoikki mut sitten (.) sit sä meet kotiin ja (0.4) ja se tyhjä kaivo täyttyy taas ja (.) se (0.2) raikas vesi joka virtaa siihen kaivoon on (.) se on hieno tunne.

## Aineistoesimerkki 16

H5: [...] mun on vaikee ajatella sitä että vois tehdä työtä sillä tavalla että (.) että se ei merkitsis mitään (.) se mitä tekee (.) et sen tekis niinku liukuhihnalta (.) ilman mitään tunnelatausta (.) nii mun on vaikee kuvitella että ehkä jotkut voi tehdä niin mutta itse en voisi.

Aineistoesimerkissä 15 H7 käyttää kaivometaforaa kuvaamaan soittotapahtumaa emotionaalisenä tyhjentymisenä, mikä merkityksellistyy onnelliseksi olotilaksi. Esitettävä taide näyttäytyy ikään kuin orkesterimuusikon inspiraation ja energian lähteenä, joka aikaansaa emotionaalisen tyhjentymisen. Itse soittotapahtuma konstruoituu tilanteena, jossa orkesterimuusikko omistautuu ja keskittyy, ”paneutuu”, taiteen tekemiseen. Ilmaus ”rättipoikki” voidaankin tulkita tässä viittauksena sellaiseen väsymyksen tilaan, joka on seurausta hyvin intensiivisestä lähestymistavasta orkesterityöhön. Soittamisen ja sen aiheuttaman tyhjentyneen olotilan rinnastaminen seksiin ja sen jälkeiseen palkitsevaan tunnetilaan rakentaa orkesterimuusikkouden ja taiteen välisen suhteen voimakkaana ja latautuneena. Aineistoesimerkissä 16 emotiot liitetään kokemukseen työn merkityksellisyydestä: emotionaalinen virittyminen, ”tunnelataus”, ikään kuin viestittää tässä työn merkityksestä orkesterimuusikolle. Haastateltava käyttää omakohtaisuuden tulkintarepertuaarin kanssa tässä vastakkain asettuvaa suorittavan työn tulkintarepertuaaria kuvatessaan tunteetonta työntekoa negatiivisia konnotaatioita herättävänä liukuhihnatyönä, ”et sen tekis niinku liukuhihnalta”. Käyttämällä ilmaisuja ”mun on vaikee ajatella” ja ”mun on vaikee kuvitella että” hän esittää hienovaraista kritiikkiä tunteetonta työskentelyä kohtaan. Ilmauksella ”ehkä jotkut voi tehdä niin mutta itse en voisi” H5 erottautuu sellaisesta muusikkoudesta, jossa musiikin tekeminen ilman tunteita on mahdollista. Kummassakin sitaatissa omakohtaisuus näyttäytyy taiteen tekemiselle ja orkesterimuusikkoudelle perustavanlaatuisena asiana. Molemmat haastateltavat positioituvatkin henkilöiksi, joille omakohtaisuus on osa orkesterimuusikkoutta.

Eräs omakohtaisuuden tulkintarepertuaarille leimallinen piirre oli oman musiikillisen näkemyksen korostaminen ja omasta itsestä lähtevä musiikin tekemisen eetos. Tätä kuvattiin eksplisiittisesti tarpeena ja toiveena saada tehdä musiikkia oman taiteellisen näkemyksen mukaisesti. Aineistoesimerkeissä 17–18 orkesterimuusikon henkilökohtainen suhde musiikkiin rakentuu vahvana.

## Aineistoesimerkki 17

H4: [...] mut eihän sitä arkena voi niin ajatella et minä vain yleisöä varten ei se niin mee( .) no se lähtee siitä kappaleesta sävellyksestä (.) et mä ainakin haluaisin että se kuulostas just siltä kun se on tarkotettu (.) ja tota mul on semmonen joku tarve (.) että tää on tällanen ihana, et tää pitää soittaa just näin (.) ja haluaa sen tehdä just nii ku se tuntuu (.) et mikä se on se musiikki itsessään.

## Aineistoesimerkki 18

H4: [...] mä vierastan sitä sanaa että teen taidetta koska se kuulostaa ylimieliseltä mut se musiikki sinänsä (.) se on se tärkein (.) et se tehtäs iha silleen kun must tuntuu.

Yllä olevissa sitaateissa ilmaukset ”tää pitää soittaa just näin”, ”haluaa sen tehdä just niin” ja ”et se tehtäs iha silleen kun must tuntuu” rakentavat orkesterimuusikkoutta omakohtaisena musiikin tekemisenä. Taidetta ei tehdä ainoastaan muita varten, ”et minä vain yleisöä varten ei se niin mee”. Orkesterimuusikkous näyttäytyykin tavalta toteuttaa omia taiteen tekemiseen liittyviä tarpeita, ”mul on semmonen joku tarve”. Repertuaarin keskeinen elementti, itsen ilmaiseminen, onkin ikään kuin implisiittisesti puheessa mukana. Kuitenkin taide, ei omat tarpeet, esitetään tekemisen lähtökohtana, ”no se lähtee siitä kappaleesta sävellyksestä” ja ”mut se musiikki sinänsä se on se tärkein”. Ilmaisut ”että se kuulostas just siltä kun se on tarkotettu” ja ”mikä se on se musiikki itsessään” tuottavat orkesterimuusikolle yksilöllisen ja autenttisen musiikin tulkitsijan ja ymmärtäjän position. Taide-sanana vierastaminen aineistoesimerkissä 18 voidaan tulkita hienosteluun ja kliseisyyteen liittyvien konnotaatioiden heräämisenä (ks. Vehviläinen, 2008).

### 6.1.3 Suorittavan työn tulkintarepertuaari; orkesterimuusikko koneiston osana ja suorittavan työn tekijänä

Suorittavan työn tulkintarepertuaaria käytettiin aineistossani toiseksi eniten, ja se esiintyi muita repertuaareja useammin laajempina yhtenäisinä puheosuuksina. Suorittavan työn tulkintarepertuaarilla orkesterimuusikkous merkityksellistettiin selkeästi työnteoksi. Orkesterin rivimuusikkoutta kuvattiin eksplisiittisesti sellaiseksi suorittavaksi työksi, jossa luovuudella ja autonomialla ei ole sijaa. Puhetapa rakensi orkesterimuusikkoutta annettujen työtehtävien vastaanottamisena ja niiden rutiininomaisena toteuttami-

sena sekä ohjeiden noudattamisena. Orkesteri puolestaan näyttäytyi tehdasmaisena laitosena, jossa rivimuusikko tekee sitä, mitä joku muu tahtoo ja käskää. Orkesterimuusikkous jäsenyi näin asiaksi, johon ei itse voi vaikuttaa. Musiikin ja taiteen tekeminen ohjautuivat tässä puhettavassa ulkoa päin, ei muusikosta itsestä käsin, jolloin hänelle jäi taiteen tekemisen prosessissa vain vähän toimijuutta.

Tälle repertuaarille leimallinen piirre oli eräänlainen toteava negatiivissävytteinen ”realismi”, mikä tulee selvemmin esille seuraavassa osiossa 6.2 eli orkesterimuusikoiden identiteettineuvotteluissa. Niissä asioita ja tilanteita kuvataan suorittavan työn repertuaariin tukeutuen ikään kuin sellaisina kuin ”ne ovat”, toisin kuin omakohtaisuuden ja yhteisöllisyyden repertuaareilla eli kuten asioiden ”tulee ja pitää olla tai toivoisi olevan”. Suorittavan työn tulkintarepertuaari voidaankin ymmärtää omakohtaisuuden tulkintarepertuaarin vastaparina. Siinä missä omakohtaisuuden repertuaari rakensi orkesterimuusikkoutta luovana itsensä ilmaisemisena ja toteuttamisena, kontrastoitui suorittavan työn tulkintarepertuaarissa samasta asiasta hyvin vastakkainen, epäyksilöllinen ja persoonaton kuva. Orkesterin rivimuusikko positioitui tässä puhettavassa koneiston osaksi ja suorittavan työn tekijäksi.

Suorittavan työn tulkintarepertuaarissa työnteon vaikutelmaa rakennettiin usein sellaisilla metaforilla ja analogioilla, kuten ”sarjatuotanto”, ”liukuhihna” ja ”tehdashomma”. Tällöin orkesterimuusikkous näyttäytyi taiteen arkisena toteuttamisena, ei sen luomisena tai tulkitsemisena.

#### Aineistoesimerkki 19

H12: sitä vois verrata tommoseen käsityöläisammattiin jossa tehdään sarjatyönä tai sarjatuotantona jotain erilaisia juttuja [...] mutta se on semmosta (.) vähän niiku tehdashommaa että tota (.) ei siinä niinku omalla luovuudella ja tämmösillä (.) ole suurta merkitystä.

#### Aineistoesimerkki 20

H9: [...] me vaan (.) ikäänku liukuhihnalta toteutetaan sitä aina määrättynä viikkona määrättyt taideteokset (.) periaattees me ollaan niiku tekemisissä taiteen kanssa mut me tehään se työ.

Aineistoesimerkissä 19 puhuja rinnastaa orkesterityön käsityöläisammattiin ja sarjatyökentelyyn sekä tehdastyöhön, johon eivät kuulu luovuus ja muut sen kaltaiset ominaisuudet. ”Luovuus” on omakohtaisuuden tulkintarepertuaarille luonteenomainen ilmaus, jota H12 käyttää tässä vahvistamaan sarjatuotannon ja tehdastyön herättämiä negatiivisia mielikuvia. Esittämällä orkesterityön luovan työn vastakohtana, hän vihjaa implisiitaisesti, että ammattimuusikon työn voisi olettaa olevan luovaa työtä. Lisäksi hän antaa ymmärtää, että luovuus ja sen kaltaiset ominaisuudet ovat osa muusikkoutta, vaikka ne eivät orkesterityöhön kuulukaan, ”ei siinä niinku omalla luovuudella ja tämmösillä ole suurta merkitystä”. Suorittavan työn ja omakohtaisuuden repertuaarit asettuvatkin tässä esimerkissä vastakkain. Aineistoesimerkissä 20 esiintyvä liukuhihna-analogia herättää niin ikään tehdas- tai laitospäiseen työhön liittyviä mielikuvia, kuten persoonattomuus, pakkotahtisuus, monotonisuus ja mekaaninen toisto. Sekä ajankohdan että työtehtävän ”määräytyminen” tuottaa orkesterimuusikolle sellaisen suorittavan työntekijän position, jossa on vain vähän taiteellista toimijuutta. Tämä jälkimmäinen aineistoesimerkki (20), on ote laajemmasta sitaatista 32, jota käsitellään myös identiteettineuvotteluja koskevassa osiossa.

Suorittavan työn tulkintarepertuaarille oli ominaista orkesterimuusikkouden rakentuminen ulkoapäin ohjatuksi toiminnaksi. Tällaista muualta käsin ohjautuvaa tekemisen tapaa rakennettiin toistuvasti sellaisilla ilmauksilla kuten ”joku kertoo”, ”joku haluaa” ja ”joku käskee”. Sitaateissa 21–23 puhujat kuvaavat orkesterimuusikkoutta epäautonomisena ja epäyksilöllisenä tapana tehdä musiikkia.

#### Aineistoesimerkki 21

H9: [...] orkesterimuusikko on mun mielestä (.) suurimmilta osin ihan työläinen (.) ihan niiku (.) just koneiston osa (.) parhaimmillaanhan meil on hirveen ennalta määritetty kaikki on kirjoitettu (.) et mitä pitää tehdä [...] meil on joku joka siel edessä (.) reaaliajassa kertoo et millon me se tehdään mikä on kirjoitettu (0.2) sinänsä se vaatii hirveen vähän niiku autonomiaa.

#### Aineistoesimerkki 22

H12: [...] toteutan sen mitä joku haluaa.

## Aineistoesimerkki 23

H2: onks se just sitte se juttu et jos joku muu käskee ni onks se se mikä siinä helposti aiheuttaa et rupee niinku (.) menemään autopilotilla (.) ettei oo enää omia aivoja [...] et menee sellaseen moodiin et (.) soitat vaan niinku nuoteissa lukee ja niinku (.) sulle sanotaan ettei niinku yhtään panosta siihen että (.) ei soita tavallaan sitä musiikkia vaan tekee sitä vaan työkseen.

Aineistoesimerkissä 21 suorittavan työn repertuaarissa esiintyvä analogia ”koneiston osa” herättää negatiivisia konnotaatioita mekaanisesta ja konemaisesta toistoa sisältävästä työstä. Tämä tapa ilmaista olemista – olla osa *koneistoa* – rakentaakin orkesterimuusikkoutta hyvin erilaisena kuin yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarissa esiintyvä ilmaisu ”olla osa *kokonaisuutta*”. Orkesterimuusikko positioituu tässä suorittavan työn tekijäksi, joka toteuttaa tarkoin määriteltä tyotehtäväänsä reaaliaikaisesti annettujen ohjeiden, toiveiden ja vaateiden mukaisesti vailla autonomiaa. Myös aineistoesimerkit 22 ja 23 havainnollistavat suorittavan työn repertuaarille ominaista tapaa konstruoida orkesterimuusikkoutta sen tekemisenä, mitä joku muu haluaa. Tällöin orkesterimuusikkous näyttäytyy ulkoapäin ohjatulta toiminnalta ja työltä. Musiikin eli taiteen tekeminen ja työn tekeminen rakentuvatkin jälkimmäisessä sitaatissa (23) kahdeksi eri asiaksi, ”ei soita tavallaan sitä musiikkia vaan tekee sitä vaan työkseen”.

Seuraavissa aineistoesimerkeissä 24–25 orkesterimuusikkous näyttäytyy työnteon lisäksi myös oman tahdon vastaisena toimintana.

## Aineistoesimerkki 24

H4: [...] että et sit on vähän vaikeempi jos näkee et kapellimestari on ihan niinku eri linjoilla (.) ni eihän se auta ku tehdä sitte niinkuin hän haluaa, mut sit (.) se harmittaa sillon ei ole niin hyvä olo (.) et sitten tulee vaan tää oli nyt vaa tämmönen työ.

## Aineistoesimerkki 25

H5: no voi olla joskus joku kappale jota inhoaa (.) että (.) siin on jotain semmosta dissonanssia tai jotain (.) epämiellyttävää semmost jotain (.) jonka



kokee vähän tyhjäksi (.) tylsäksi ni (.) sit se voi olla semmonen ettei millään jaksais mutta (.) se täytyy vaan sit laskee niin että (.) tämä soitetaan nyt vaan ja (.) ei ajatella sitä (.) negatiivisuutta siinä niin sillon (.) ajattelee työn työnä niin (.) se menee.

Edellä esitetyissä aineistoesimerkeissä haastatellut kuvailevat omasta henkilökohtaisesta taiteellisesta näkemyksestä luopumisen vaikutusta orkesterimuusikkouteen. Ensimmäisessä sitaatissa (24) orkesterimuusikkous näyttäytyy vastentahtoisena myöntymisenä kapellimestarin taiteelliseen tulkintaan, joka poikkeaa muusikon omasta näkemyksestä, ”eihän se auta ku tehdä sitte niinkuin hän haluaa mut sit se harmittaa sillon ei ole niin hyvä olo”. Tällöin orkesterimuusikkous konstruoituu työn tekemiseksi, ”tää oli nyt tämmönen työ”. Jälkimmäisessä sitaatissa (25) myöntyminen tapahtuu suhteessa soitettavaan musiikkiin. Orkesterimuusikkouden muuttuminen työnteoksi yhdistetään tässä omakohtaisuuden tulkintarepertuaaria käyttämällä musiikkiin liittyviin negatiivisiin tunteisiin: kappaleen inhoamiseen, siinä olevaan dissonanssiin ja epämiellyttävyyteen, sen kokemiseen tyhjäksi ja tylsäksi. Orkesterimuusikkous näyttäytyy ennen kaikkea konkreettiseen tekemiseen keskittyvänä työnä, ”soitetaan nyt vaan ja ei ajatella sitä negatiivisuutta siinä niin sillon ajattelee työn työnä”. Vaikka haastateltavat tuottavatkin itselleen molemmissa aineistoesimerkeissä omasta taiteellisesta näkemyksestä luopuvan työntekijän positiota, puheessa rakentuu implisiittisenä mahdollisuus toisenlaiseen, pelkästä työnteosta poikkeavaan omaehtoisempaan orkesterimuusikkouteen.

Suorittavan työn tulkintarepertuaaria, kuten myös yhteisöllisyyden ja yksilökeskeisyyden repertuaareja, käytettiin toisinaan viulusektioiden väliseen erontekoon. Seuraavassa sitaatissa haastateltu arvottaa kakkosviulun soittamista negatiiviseen sävyyn.

#### Aineistoesimerkki 26

H11: [...] mut tämmönen iso sinfis sä oot (.) yks työmyyrä siin (.) sitä mä en ois ehkä jaksanu jos mä oisin jääny (orkesterin nimi) kakkosviuluun ni mä en ois jaksanu (0.2) tai sitä ois voinu tehäkki mut sit on ihan hirveesti (.) energiaa muuhun koska se ei vie mitään (.) muuta ku (.) fyysistä rasitusta.

Yllä haastateltu kuvaa kakkosviulun soittamista sinfoniaorkesterin suuressa muusikkjoukossa toimintana, joka ei tarjoa orkesterimuusikolle riittävästi mielenkiintoista sisäl-

töä: kakkosviulisti tekee fyysistä työtä ykkösviulistien tehdessä jotain mielekkäämpää, ”jos mä oisin jääny kakkosviuluun ni mä en ois jaksanu [...] se ei vie mitään muuta ku fyysistä rasitusta”. Työmyyrä-metafora herättää työteliääseen pakertamiseen liittyviä mielikuvia, mikä tehostaa fyysisen suorittavan työn vaikutelmaa. Suorittavan työn tulkintarepertuaarissa suorittavan työn tekijän subjektipositio tarjoutui erityisesti kakkosviulisteille.

## 6.2 Orkesterin rivimuusikoiden identiteettineuvottelut

Orkesterin rivimuusikot neuvottelevat haastattelupuheessa identiteetistään käyttäen diskursiivisina resursseinaan sekä edellä esiteltyjä tulkintarepertuaareja että erilaisia diskursiivisia keinoja. Haastattelupuhetta analysoidessani huomioni pääpaino on ollut siinä, miten aineistossani erityisen keskeiseksi osoittautunutta ja tutkimusaiheeni kannalta kiinnostavaa identiteettineuvottelua – taiteilijuus ja työläisyys – tehtiin. Identiteettien rakentamisessa käytetyt diskursiiviset resurssit näkyvät siis orkesterin rivimuusikoiden identiteeteissä. Sama henkilö saattoi myös esittää itsensä vaihteleviin diskursiivisiin resursseihin ja strategioihin tukeutuen eri tavalla. Orkesterin rivimuusikon suhde taiteilijuuteen ja taiteen tekemiseen sinfoniaorkesterissa hahmottuu tämän identiteettityön kautta.

Nimeämällä identiteetit taiteilijaksi ja työläiseksi olen pelkistänyt ne keskeisimmät erot ja tavat, joilla haastatellut ovat merkityksellistäneet orkesterin rivimuusikkoutta. Näiden lisäksi aineistossa esiintyi myös muunlaisia, epäyhtenäisempiä tapoja puhua orkesterimuusikkoudesta taiteen tekemisen kontekstissa. Niiden esitleminen tässä yhteydessä ei kuitenkaan ole tarkoituksenmukaista.

Kolmea aineistoesimerkkiä (aineistoesimerkit 33, 34, ja 35 liittyvät orkesterityön ole-mukseen) lukuun ottamatta kaikissa identiteettineuvotteluja havainnollistavissa sitaateissa haastatellut argumentoivat heille esitettyjä taiteilijuutta koskevia kysymyksiä tai leipätyöläisyyttä koskevaa väittämää. Kuten jo aiemmin olen maininnut (luku 5.1), taiteilijuus nousi esiin haastateltujen omaehtoisessa puheessa. Taiteilija ja leipätyöläinen ovat sosiaalisia kategorioita, jotka tässä yhteydessä ymmärretään diskursiivisesta perspektiivistä käsin. Mielenkiintoni on kohdistunut näin ollen siihen, miten näitä kategorioita merkityksellistetään ja miten orkesterimuusikot rakentavat identiteettejä – haastavat, ottavat vastaan ja tuottavat muille – suhteessa niihin.

### 6.2.1 Taiteilija

Taiteilijaidentiteetti viittaa nimen mukaisesti sellaisiin orkesterin rivimuusikoille tarjoutuneisiin positioihin, joista käsin heillä oli mahdollisuus taiteilijuuteen ja taiteen tekemiseen. Taiteilijaidentiteettiä rakennettiin ensisijaisesti omakohtaisuuden ja yhteisöllisyyden tulkintarepertuaareihin, mutta myös suorittavan työn tulkintarepertuaariin tukeutumalla. Kahdessa ensin mainitussa repertuaarissa orkesterimuusikkoudesta puhuttiin muun muassa luovana itsen ilmaisemisena ja yhdessä toimimisena. Taiteilijaidentiteettiä vahvistettiin myös vastustamalla sille vastakkaisina näyttäytyviä, toisinaan suorittavan työn repertuaarissa rakentuneita positioita, kuten esimerkiksi käsityöläinen.

Seuraavaa aineistoesimerkkiä on edeltänyt keskustelu soittamisen merkityksestä haastateltavalle. Haastattelijan kysymys nousee aineistoesimerkkiä edeltävästä puheenvuorosta, jossa haastateltava on kutsunut soittamista itseterapian välineeksi ja kertonut, miten tärkeää orkesterimuusikon on olla kosketuksessa äänen fyysisen muodostumisen kanssa.

Aineistoesimerkki 27

PR: voisko sitä sanoo et se on itseilmaisemisen väline

H7: oo siis totta kai siis [...] siis mehän niinku ilmastaan (.) se mitä muusikko ilmaisee ei ole pelkästään opittua et niinku tätä soitetaan näin ja tätä soitetaan näin et mä koen et mä laitan (.) aina laitan siihen jotain niinku (.) omaa tunnetta omaa elämäkokemusta (.) omaa näkemystä siihen mukaan (.) et se ei (.) se ei oo koskaan pelkästään et mä (.) soitan vaan nyt nuotit oikein (.) et se on aina se (.) se niinkun se tunne (.) tunne ja fiilis ja emotio mukana.

PR: luuletko sä onko se kaikilla näin (.)mitä luulet

H7: no (0.6) no en en välttämättä haluis soittaa semmosen ihmisen kanssa jolle se on niinku oikeita (.) nuotteja ja niitäkin on tullu vastaan että (.) en koe kovinkaan inspiroivaksi semmosta tilannetta

PR: sä käytit sanaa taiteilija (.) onko orkesterimuusikko taiteilija

H7: ehdottomasti

PR: haluutko sä avata tota

H7: (0.6) jos niinku taiteilijan vastakohta niinkun tällä skaalalla olis niinku käsi-työläinen (.) sitten mun mielestä (.) kaikki muusikot jotka ovat (.) tän tasosissa orkestereissa (.) on ensinnäkin valtavan hyviä (.) hyviä siinä omassa tekemisessä (.) mutta (.) mä en usko et kenenkään (.) koeaika (.) varsinkaan tänä päivänä (.) menis läpi ilman et se ihminen osottais sitä et se (.) laittaa myöski omaa (.) omaa sielua ja omaa intohimoa (.) ja niinkun omaa taiteellista näkemystä siihen peliin (0.4) et ei ainakaan (0.6) ei ainakaan mun mielestä meidän sektiossa kukaan (.) niinku sietäs semmosta niinku konemaista soittoa (.) et aina sen (.) ainahan sen pitää hengittää ja (.) olla jotakin (.) jotakin ekstraa sinne päälle kun et soitetaan oikeet äänet.

Yllä olevan aineistoesimerkin alussa haastattelijan kysymyksessään käyttämän käsitteen ”itseilmaisemisen väline” voi ajatella edustavan omakohtaisuuden tulkintarepertuaaria. Siinä orkesterimuusikkous rakentuu aitona itsen ilmaisemisena, mikä voidaan tulkita taiteilijaidentiteettiä rakentavaksi elementiksi. Pysyttelemällä samassa repertuaarissa ja käyttämällä me-pronominia H7 positioikin kaikki orkesterimuusikot itsen ilmaisijoiksi, ”siis mehän niinku ilmastaan se mitä muusikko ilmaisee ei ole pelkästään opittua”. Me-pronominia käyttämällä voidaan luoda kuva yhtenäisestä joukosta ihmisiä, joilla on samanlaiset intressit (Billig, 1987, s. 88). Näin H7 esittää itsen ilmaisua painottavan argumenttinsa laajemman joukon nimissä. Tällöin kyseinen asia näyttäytyy kaikkien tunnustamana ristiriidattomana tosiasiana ja itsestäänselvyytenä (Edwards & Potter, 1992, s. 410, 417). Siirtymällä sitten puhumaan yleisellä tasolla haastateltu lisää argumenttinsa vakuuttavuutta ja todentuntua entisestään (mts. 107–126). Minä-pronominilla, ”myös mä oon ainakin mä koen et mä laitan aina laitan”, H7 siirtää identiteettineuvottelun painopisteen itseensä ja vahvistaa siten omaa taiteilijapositiotaan. Minä-pronominin käytöllä toivottu ominaisuus – tässä tapauksessa omakohtainen ilmaisu – tuotetaan puhujan henkilökohtaisena ominaisuutena (Stanley ja Billig, 2004, s. 166–167). Seuraavaksi haastateltu käyttää omakohtaisuuden tulkintarepertuaarilla ilmaistuja kolmen listoja, ”omaa tunnetta omaa elämäkokemusta omaa näkemystä” ja ”tunne ja fiilis ja emotio”, sekä ääri-ilmaisuja ”aina” ja ”koskaan pelkästään”. Kolmen listaa ja ääri-ilmaisua käyttämällä luodaan vaikutelmaa yleisemmästä piirteestä ja annetaan siitä

riittävästi näyttöä. Lisäksi niiden avulla korostetaan sellaisia piirteitä, joita kyseiseen asiaan halutaan liittää (Jefferson, 1990; Pomerantz, 1986; Potter, 1996, s. 187–190). Näillä retorisisilla keinoilla H7 tuottaa taiteilijapositioneensa pysyvyyttä ja ehdottomuutta sekä tekee siitä vakuuttavamman. Vain-sanaa käyttämällä, ”et mä soitan vaan nyt nuotit oikein”, H7 merkityksellistää pelkkien oikeiden äänien soittamisen sekä omakohtaisuutta arvottomampana että sille vastakkaisena ja ei-toivottuna tapana olla orkesterimuusikko. Rajoitusta tuottavalla vain-sanalla voidaan minimoida erilaisia merkityksiä, jolloin myös asiat saadaan kontrastoitumaan keskenään voimakkaammin (Lee, 1987).

Haastattelijan seuraava kysymys ”luuletko sä onko se kaikilla näin mitä luulet” sisältää implisiittisen vihjeen muista mahdollisista musiikin tekemisen tavoista. Tähän H7 esittää epäsuoran vastauksen ”no en välttämättä haluis soittaa semmosen ihmisen kanssa jolle se on niinku oikeita nuotteja”. Tuomalla vastauksessaan esiin ei-toivotun kaltaisen tilanteen H7 rakentaa taiteilijaidentiteettiään vastakkainasettelun avulla. Hän pyrkii erottautumaan siitä, mikä on epäsuotavaa ja mitä ei pitäisi olla: orkesterimuusikkoudessa ei tulisi olla kyse ainoastaan oikeiden nuottien soittamisesta. Haastattelijan kysyessä hetkeä myöhemmin ”onko orkesterimuusikko taiteilija” H7 positioidi orkesterimuusikon ääri-ilmaisua käyttämällä varauksettomasti taiteilijaksi, ”ehdottomasti”. Selventäessään vastaustaan hän nostaa esiin toisen kategorian eli käsityöläisyyden kielteisessä merkityksessä, ”jos niinku taiteilijan vastakohta niinkun tällä skaalalla olis niinku käsityöläinen” ja vahvistaa omaa taiteilijapositioneensa. Kategorian herättämien konnotaatioiden avulla voidaan oikeuttaa ja vahvistaa sekä omaa että muiden positioneita ja toisaalta kritisoida toisenlaista olemisen tapaa (Billig, 1987, s. 135; Parker, 1992, s. 7; Wetherell ja Potter, 1987, s. 128–130). Taiteilijuuden kontrastoiminen käsityöläisyyden kanssa yhdistettynä ääri-ilmaisuun, ”kaikki musikot”, voidaankin tulkita sellaisena arvottavana diskursiivisena työnä, jonka tarkoituksena on vahvistaa orkesterimuusikon taiteilijuutta ja saada siitä poikkeaminen näyttämään epäonnistuneena orkesterimuusikkoutena. Näiden kahden kategorian välistä eroa korostaakseen H7 käyttää kolmen listaa ja omakohtaisuuden tulkintarepertuaaria, ”omaa sielua ja omaa intohimoa ja niin kun omaa taiteellista näkemystä”. Lauseella ”mä en usko et kenenkään koeaika varsinkaan tänä päivänä menis läpi ilman et se ihminen osottais sitä” hän antaa ymmärtää, että omakohtaista suhtautumista arvostetaan orkesterimuusikon työssä aiempaa enemmän. Toisaalta ajallinen tarkennus yhdistettynä varauksellisuutta tuottavan konditionaalin käyttöön voidaan tulkita implisiittisenä vihjauksena siitä, että käsityöläisyys orkesterissa ei ole epäsuotavuudesta huolimatta täysin mahdotonta.

Puhumalla kriittiseen sävyyn koko viulusektion näkökulmasta ja käyttämällä ääri-ilmaisua, ”ei ainakaan mun mielestä meidän sektiossa kukaan niinku sietäs semmosta niinku konemaista soittoa”, H7 pyrkii lisäämään uskottavuuttaan ja vahvistamaan taiteilijapositionaan entisestään; myös kaikki muut minun lisäksi ajattelevat näin. Me-retoriikan käyttö tuottaa orkesterimuusikon taiteilijuuden myös normatiivisena eli vakiintuneisiin käsityksiin ja tapoihin perustuvana itsestään selvänä asiana (Edwards & Potter, 1992, s. 108–109). Normatiivisuuden avulla H7 legitimoii oman taiteilijapositionsa ja asettaa viulusektion sekä itsensä sellaiseen asemaan, josta käsin kritiikin esittäminen vaikuttaa oikeutetulta. ”Konemaisuus” on suorittavan työn tulkintarepertuaarista tuttu analogia, jota käytetään tässä retorisenä mainintana (Suoninen, 2016b, s. 123) vahvistamassa omakohtaisuuden repertuaarissa rakentuvaa taiteilijuutta: taiteilijuus kontrastoituu sellaisen epäinhimillisen ja persoonattoman konemaisuuden kanssa, jota käsityöläisyys edustaa. Käyttämällä ääri-ilmaisua, ”et aina sen ainahan sen pitää hengittää ja olla jotakin jotakin ekstra sinne päälle kun et soitetaan oikeet äänet”, H7 korostaa niitä mainitsemiaan ominaisuuksia, joita hän haluaa liittää orkesterimuusikkouteen eli hengittämistä ja ”jotakin ekstra”. Näin hän vahvistaa käsityöläisyyden ja taiteilijuuden välistä eroa entisestään ja esittää taiteilijuuteen liittämänsä ominaisuudet orkesterimuusikkoudelle välttämättömänä asiana. Orkesterimuusikon taiteilijuus rakentuu edellisessä aineistoesimerkissä vahvasti normatiivisena asiana.

Seuraava aineistoesimerkki on vastaus haastattelijan esittämään suoraan kysymykseen ”onko orkesterimuusikko taiteilija?”

#### Aineistoesimerkki 28

H4: se on parhaimmillaan (.) sillen kun kapellimestari luottaa soittajaan (.) hän antaa ne raamit (.) ja vaikka kuinka tarkatkin olis nii hyvä kapellimestari luottaa siihen että soittaja ymmärtää (.) ja jos se (.) vuorovaikutus toimii ni sillon (.) soittaja saa olla taiteilija (.) ja sillen me teemme sen yhdessä mutta (.) mutta hän saa meidät vakuuttuneeks siitä et just näin se pitää olla (.) ja sillen me (.) tuntuu että ei jää siihen et kyl siihen mahtuu paljon sitä oma (.) luovuuttakin (.) totta kai (.) mutta tota (.) sit ku on joku (.) sellanen (0.2) me aina törmätään tähän kapellimestariin mutta se on se (.) joka tekee siitä hyvän tai huonon tai ikävän tai ihanan (.) että hän voi (.) myös (.) tappaa innon sillä kun hän nyppii ja nykii (.) eikä anna tehdä mitään eikä luota et on niitä kapellimestareita jotka niinku

jokaista ääntä kyttäävät ja (.) yrittävät sitä väkisin vääntää johonkin muottiin (.) niin siit ei tuu hirveen hyvä lopputulos ja sillon soittajakaan ei koe olevansa taiteilija vaan se toteuttaa nuotteja (.) et tekee sormituksia jousituksia ja nuotteja just niinku on käsketty mutta ei muuta (.) et se on se (.) sillon ei kyl mä koen että (.) sillon kun tulee se flow-hetki niin tottakai ollaan (.) kun orkesterimuusikko ihan vaikka onkin tuttisoittaja niin joo.

Tässä aineistoesimerkissä orkesterimuusikon taiteilijuus rakentuu orkesterimuusikoiden ja kapellimestarin välisestä suhteesta riippuvaisena: orkesterimuusikko on taiteilija ”parhaimmillaan silloin kun kapellimestari luottaa soittajaan” ja kun kapellimestari ”luottaa siihen, että soittaja ymmärtää”. Kapellimestari määrittelee eli ”antaa ne raamit”, joiden sisällä taiteilijuutta toteutetaan. H4 käyttää yhteisöllisyyden tulkintarepertuaaria ilmaistessaan taiteilijuuden toteutuvan, jos vuorovaikutus kapellimestarin kanssa toimii, ”silloin soittaja saa olla taiteilija ja silloin me teemme sen yhdessä”. Me-pronominin voidaan tulkita tässä viittaavan toisaalta vain puhujan ja toisaalta koko orkesterin ja kapellimestarin väliseen suhteeseen. Suhde taiteilijuuteen näyttäytyy näin ollen niin yksittäisen orkesterimuusikon kuin koko orkesterin näkökulmasta luvanvaraisena ja yhteisenä jaettuna prosessina. Yhdessä tekemistä ei kuitenkaan esitetä esteenä orkesterimuusikon henkilökohtaiselle taiteilijuudelle, vaan käyttämällä omakohtaisuuden tulkintarepertuaaria ”et kyl siihen mahtuu paljon sitä omaa luovuuttakin totta kai” H4 rakentaa taiteilijuudelle ikään kuin autonomista asemaa. Lauseen ”tuntuu että ei jää siihen” voidaan tulkita viittaavan kuitenkin sellaiseen tilaan tai tilanteeseen, jossa taiteilijuus ei pääse toteutumaan ja jotain jää puuttumaan tai jää ei-toivotulle tasolle. Tätä tulkintaa vasten alun ilmaisu ”parhaimmillaan” voidaan ymmärtää viittauksena taiteilijuuteen vaihtelevana eikä jatkuvana tilana.

Kapellimestarin rooli orkesterimuusikon ammatissa näyttäytyy erottamattomalta, häneen ”aina törmätään”. Törmäminen yhdistettynä ääri-ilmaisuun ”aina” herättää korostuneen negatiivisia mielikuvia vääjäämättömyydestä ja vaihtoehdottomuudesta. H4 käyttää lisäksi kontrastipareja argumentointinsa vahvistamiseen ja rakentaa niillä todentuntuista joko–tai-tilaa (Wooffit, 1992, s. 143). Haastatellun käyttämät kontrastiparit hyvä–huono ja ikävä–ihana luovat vakuuttavan vaikutelman sellaisesta olosuhteesta, johon ainoastaan kapellimestari voi vaikuttaa, ”mutta se (kapellimestari) on se joka tekee siitä hyvän tai huonon tai ikävän tai ihanan”. Samalla H4 ikään kuin implisiittisesti hyväksyy orkesterin ja kapellimestarin välisen valtasuhteen vallitsevana tosi-

seikkana. Kolmen lista ”nyppii ja nykii eikä anna tehdä mitään eikä luota” luo vaikutelman yleisemmästä ikävästä piirteestä ja tavanomaisesta, säännönmukaisen negatiivisesta toiminnasta. Langettaessaan vastuun orkesterimuusikon taiteilijuudesta ja sen toteutumisesta kapellimestareille H4 samalla oikeuttaa oman kritiikkinsä kapellimestareita kohtaan. Kapellimestarin vaikutusta kuvataan suorittavan työn tulkintarepertuaaria hyödyntäen: orkesterimuusikolle rakentuu taiteilijuutta kontrastoiva subjektipositio eli annettuja ohjeita noudattava käskyläinen, ”silloin soittajakaan ei koe olevansa taiteilija vaan se toteuttaa nuotteja tekee sormituksia jousituksia ja nuotteja just niinku on käsketty mutta ei muuta”. Viimeisessä lauseessa esitetty viittaus orkesterin hierarkiaan, ”ihan vaikka onkin tuttisoittaja”, on implisiittinen vihje siitä, että taiteilijuus orkesterissa ei välttämättä kuulu yhtäläillä kaikille eli rivimuusikoille, heitä korkeammassa asemassa oleville orkesterimuusikoille ja kapellimestareille. H4 kuitenkin puolustaa rivimuusikon taiteilijuutta: vaikka-sanaa käyttämällä hän suojaa esittämänsä argumenttia etukäteen oletetulta vasta-argumentilta (englanninkielinen termi: pre-empting) ja evää samalla vastapuolelta mahdollisuuden käyttää kyseistä argumenttia (Jokinen, 2016c, s. 366).

Myös seuraavaa aineistoesimerkkiä on edeltänyt orkesterimuusikon taiteilijuutta koskeva kysymys.

#### Aineistoesimerkki 29

H6: mä oon välillä ollu sitä mieltä (.) joku kysy sitä niin (.) mä mietin hetken ja sanoin et mä olen käsityöläinen (0.4) mä olen sellanen sorvin ääressä puurtaja (nauraa) mut sittemmin mä (.) muutuin tai (.) en tiedä mitä tapahtu mutta (.) sittemmin mä ajattelin että kyllä tää on taiteen tekemistä (.) mä olen osa sitä (.) ei se oo pelkkä kapellimestarin oikeus (.) tai soolo-soittajien oikeus vaan kyl se on (0.2) et jos sil on iso ero et soitanko mä mekaanisesti (.) ääniä (.) jotka vois soittaa tietokoneella suoraan jostain (.) vai että onko siinä mun (.) sanonko sielu tai joku mukana (.) ja mun tunteet ni ei se oo sama asia et kyllä se on yhtenä osana (.) on se yks sadas osa sieltä kuitenkin(0.2) tai monesko kymmenes osa liekkää (0.4) neljästoista osa.

PR: no onko kaikki orkesterimuusikot taiteilijoita



H6: o mun mielestä on (.) kyllä [...] se on vaan vahvistunu (.) kyllä nimenomaan

PR: minkä takia se on vahvistunu

H6: no kyl mä nään ne arvot vielä kun tietää mikä työ ja työmäärä [...] ni sehän on ihan mieletön (.) täytyy olla taiteilija jotta pystyy tekemään tuota työtä sä oot lähtökohtasesti taiteilija (0.4) sit ku sä meet tekemää sitä ei susta tuu joku muu sen jälkeen kyllä se säilyy siellä se taiteilijuus (0.4) ei se muutu ei siitä yhtäkkiä voi tulla vaan mekaanista (.) suorittamista vaan kyl se sitä taiteen tekemistä on.

Edellisen aineistoesimerkin alussa haastateltava ei suoraan ota vastaan haastattelijan tarjoamaa taiteilijapositiota, vaan liikkuu kahden eri aikaulottuvuuden välillä: ”mä oon välillä ollu sitä mieltä [...] et mä olen käsityöläinen mä olen sellanen sorvin ääressä puurtaja mut sittemmin mä muutuin”. Käsityöläisyys ja sorvin äärellä puurtaminen näyttäytyvät näin ollen taiteilijuudelle vaihtoehtoisina ja jopa vastakkaisina tapoina olla orkesterimuusikko. Sorvin äärellä puurtaminen luo mielikuvan koneella työskentelystä, jossa painopiste on fyysisessä aherruksessa taiteen tekemisen sijaan. Retorisen aikarajauksen tehtävänä onkin lieventää näiden identiteettien – käsityöläinen ja taiteilija – välistä ristiriitaa (Suoninen, 2016b, s. 133). Aiemman käsityöläisyytensä avulla haastateltava myös tuottaa nykyiselle taiteilijuudelleen uskottavuutta: hän suojaautuu tulemasta leimatuksi joksikin muuksi ja samaan aikaan tekee argumentistaan vakuuttavamman (englanninkielinen termi: stake inoculation) (Potter, 1996, 125–128). Sen jälkeen H6 rakentaakin itselleen taiteilijaidentiteettiä positioimalla itsensä osaksi taiteen tekemistä yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarille tunnusomaisella ilmaisulla ”olen osa sitä”.

Lause ”ei se oo pelkkä kapellimestarin oikeus tai soolo-soittajien oikeus” voidaan tulkita taiteelliseen tasa-arvoon liittyvänä kannanottona: taiteilijuuden ei tule rajoittua pelkästään hierarkiassa ylempänä oleviin eli kapellimestariin ja soolosoittajiin. Orkesterin rivimuusikon suhde taiteilijuuteen ei näin ollen näyttäydy täysin ongelmattomana, vaan vaatii perusteluja ja oikeuttamista. Haastateltava käyttää omakohtaisuuden tulkintarepertuaaria mekaanisen, tietokoneella korvattavissa olevan äänien soittamisen ja omakohtaisen soittamisen välisessä eronteossa, ”sil on iso ero et soitanko mä mekaanisesti ääniä jotka vois soittaa tietokoneella suoraan jostain vai että onko siinä mun sanonko sielu tai joku mukana ja mun tunteet”. Tietokoneen kontrastoiminen sielun ja tunteiden

kanssa lisää oman taiteilijaposition vakuuttavuutta samalla, kun eronteko toimii perusteluna ja vahvistuksena oikeudelle olla taiteilija. Pyrkimällä täsmälliseen määrällistämiseen lauseessa ”se on yhtenä osana on se yks sadas osa sieltä kuitenkin tai monesko kymmenes osa liekkään neljästoista osa” H6 hakee tukea rivimuusikon oikeudelle olla taiteilija, vaikka pienessäkin roolissa. Kvantifioiminen toimii retorisenä keinona lisätä vaikutelmaa argumentin todenperäisyydestä (Potter, 1996, s. 188–194).

Sanomalla ”täytyy olla taiteilija jotta pystyy tekemään tuota työtä” H6 esittää taiteilijuuden kausaalisen selityksenä sille, että muusikko kykenee orkesterityöhön sen valtavasta työmäärästä huolimatta, ”kun tietää mikä työ ja työmäärä [...] ni sehän on ihan mieletön”. Irrallinen viittaus arvoihin, ”no kyl mä nään ne arvot vielä”, voidaan tulkita työntekoon yleisesti liitettyyn kulttuuriseen arvostukseen: työn vaatimuksiin vastaaminen tuo orkesterimuusikkoudelle ja taiteilijuudelle lisäarvoa. Orkesterimuusikon positioiminen taiteilijaksi jo ennen orkesterimuusikoksi ryhtymistä, ”lähtökohtaisesti taiteilija”, toimii taiteilijaidentiteetin perusteluna. H7 tukee sitä käyttämällä ääri-ilmaisua ja suorittavan työn repertuaaria niin, että valmiina olemassa olleen asiointilan yhtäkkinen muutos esitetään mahdottomana, ”ei se muutu ei siitä yhtäkkiä voi tulla vaan mekaanista suorittamista vaan kyl se sitä taiteen tekemistä on”.

Seuraavassa aineistoesimerkissä sama haastateltava ottaa kantaa leipätyöläisyyttä koskevaan väittämään.

#### Aineistoesimerkki 30

PR: ensimmäinen on et orkesterimuusikko on leipätyöläinen

H6: välillä mä olisin sanonu että joo niiku mä puhuin sillon aikasemmin (.) ei

PR: joo sen sä puhuit jo

H6: nii (.) mut nyt mä sanon että ei oo

PR: joo (.) haluuskä sanoo siihen vielä jotain

H6: noku mä sanoin sen et nykysin mä (.) nään sen arvon (.) et se on taiteilija (0.2) taiteilijat nyt joutuu joskus tekemään semmosiaki töitä mitkä ei (.) ei oo ihan niitä (0.2) oman mielen mukasia joskus joutuu tekee semmosia mitkä (.) mmm (.) niin (.) pitää tehdä kaikki mikä tulee vastaan näinhän se on (0.2) mutta tuota (.) ei.

Argumentoidessaan haastattelijan esittämää väittämää H6 käyttää toistamiseen retorista aikarajausta lieventämään kahden eri identiteetin, leipätyöläinen ja taiteilija, välistä ristiriitaa, ”välillä mä olisin sanonu että joo[...] mut nyt mä sanon et ei”. Kuten edellisessäkin aineistoesimerkissä, haastateltava nostaa jälleen esiin taiteilijuuden arvona. Taiteilijuus näyttäytyy näin parempana asiana kuin käsityöläisyys, sorvin ääressä puurtaminen tai leipätyöläisyys. Lause ”taiteilijat nyt joutuu joskus tekemään semmosiaki töitä mitkä ei oo ihan niitä oman mielen mukasia joskus joutuu tekee semmosia mitkä mmm niin pitää tehdä kaikki mikä tulee vastaan” pitää sisällään itsetodistelun (pre-empting) elementin, toisin sanoen haastateltu näyttää puolustautuvan sellaista kritiikkiä ja oletettua vasta-argumenttia vastaan, jota kukaan ei ole haastattelutilanteessa esittänyt. Itsetodistelussa suhteutetaan oma sanoma sellaisiin julkilausumattomiin, kulttuurisesti vahvoihin näkökulmiin – esimerkiksi taiteilijan vapaus ja autonomia – joiden kanssa se saattaisi olla ristiriidassa (Suoninen, 2016b, s. 120). Saman asian toistaminen passiivimuodossa rakentaa konsensusta ja tekee syiden erittelyn mahdottomaksi. Tämä vähentää henkilökohtaisen mielipiteen tuntua ja tuottaa näin ollen uskottavuutta ei-toivotun identiteetin vastustamiseen. (Jokinen, 2016a, s. 192; 2016c, s. 352, 366.) Passiivimuodon ohella vahvistava toteamus ”näinhän se on” rakentaa negatiiviselta näyttäytyvän seikan faktan kaltaisena: toiseikka, jolle ei voi mitään, on vain hyväksyttävä. Lausumassa ”niin pitää tehdä kaikki mikä tulee vastaan” H6 ei kuitenkaan tuota orkesterimuusikolle sellaista toiminnallista vapautta, jota taiteilijuuteen yleisesti liitetään. Kuten edellisessäkin sitaatissa, tässäkin orkesterimuusikon taiteilija-identiteetin rakentaminen vaatii paljon diskursiivista työtä.

Usean eri tulkintarepertuaarin käyttö voi toimia diskursiivisena resurssina identiteetti-neuvottelussa. Vaikka repertuaarit asettuvat keskenään vastakkain, niitä voidaan samalla käyttää syntyvien ristiriitojen lieventämisessä, mikä havainnollistuu seuraavassa sitaattissa.

### Aineistoesimerkki 31

PR: tossa yhdessä lauseessa sä sanoit (.) kun puhuttiin noista uhkatekijöistä (.) niin tota (.) sä mainitsit tän taide et kun tehdään tätä niinku taidetta koetko sä orkesterimuusikon taiteilijana

H1: no (.) kyllähän siin on niiku (.) taksonomisesti on taiteenammattilainen ja (.) vaikka on tää on niin raa’asti ajateltuna vaikka on osa koneistoa niin (.) ainahan siin on häivähdys omaa tulkintaa (.) et (.) vaikka niinku soittaa (.) yhdenmukaisesti muiden kanssa niin (.) kyl nyt siis nii (.) ehkä vähän niiku (.) jos nyt leikkisästi sanoo niin (.) onhan ne orkesterimuusikot joskus ni varsinkin niinku rivisoittajat vähän sellasia (.) korkeakulttuurimaailman duunareita kyllä (.) et niitä sellaisia (.) perustyöläisiä niiku mut että siis (.) kyllähän siinä hyvin paljon taiteen kanssa ollaan tekemisissä jatkuvasti (.) ja siis (.) mitä taiteilijuus nyt sitten on siis (.) kylhä se vaatii hereillä oloa ja herkkyyttä ja (.) sitä niinkun (.) näkemystä ja tulkintaa ja sitte (.) siis (.) kun orkesterimuusikko irrotetaan orkesterista niin kyllähän sen (.) pitäis olla (.) kykenevä luomaan siinä missä kuka tahansa muu taiteilija (.) et tota jos muusikko luo (.) niin ehkä vaan kamarimuusikko luo vähän organisoidummin kuin solisti (.) ja orkesterimuusikko luo vielä organisoidummin (.) nii et kysymys on vaan sen (.) prosessin organisoinnin asteesta

PR: joo (.) eli se taiteilijuus siellä (0.2) on

H1: kyl se on kyl sen on pakko olla siellä jos sitä ei oo siellä niin sit se on hengetöntä ja sit se on vaan sitä suorittamista vaan sitte.

Yllä olevan keskustelun aluksi haastattelija tarttuu haastateltavan käyttämään taide-termiin ja käyttää sitä siltana johdattamaan keskustelua kohti orkesterimuusikon taiteilijuutta. Vastauksessaan haastateltava esittää orkesterimuusikon olevan ainakin virallisen

luokittelun mukaan taiteilija, ”taksonomisesti”. Heti perään hän kuitenkin käyttää suorittavan työn repertuaaria ja positioi orkesterimuusikon osaksi koneistoa ”vaikka on osa koneistoa”. H1 osoittaa suhtautuvansa haastattelijan esittämään kysymykseen ongelmallisena: hän pyrkii suojautumaan etukäteen mahdolliselta kritiikiltä käyttämällä vaikka-sanaa ja esittämällä tämän oletetun vasta-argumentin itse (pre-empting). Tässä suostutteleavassa retorisessa strategiassa puhuja liittoutuu ensin yleisön kanssa muokkaamalla argumenttiaan sen odotusten mukaiseksi, ja vasta sen jälkeen hän kertoo yleisön näkemykselle vastakkaisen argumentin. Samalla hän välttää sellaisen itselleen epäedullisen tilanteen, jossa tulisi luokitelluksi epäsuotuisaan (ei-taiteilija) kategoriaan. (Billig, 1987, s. 224; Jokinen, 2016c, s. 367.)

Seuraavassa lausumassa ”ainahan siin on häivähdys omaa tulkintaa” H1 käyttää oma-kohtaisuuden repertuaaria perustellakseen orkesterimuusikon taiteilijuutta. Ääri-ilmaisu ”aina” tuottaa identiteetille pysyvyyttä sekä vahvistaa tätä taiteilijuuteen liitettyä piirrettä eli omaa tulkintaa. Toinen ääri-ilmaisu ”häivähdys” esittää taiteilijuuden kuitenkin heikkona ja aavistuksenomaisena. Seuraavassa lauseessa ”vaikka niinku soittaa yhdenmukaisesti muiden kanssa” H1 turvautuu toistamiseen samaan diskursiiviseen strategiaan: hän puolustautuu mahdolliselta kritiikiltä käyttämällä vaikka-sanaa ja esittämällä vasta-argumentin itse, tällä kertaa yhteisöllisyyden tulkintarepertuaariin tukeutuen. Vaikka-sanan funktiona on myös auttaa puhujaa siirtymään repertuaarista toiseen sovittamalla niiden välisiä ristiriitoja (Suoninen, 2016b, s. 135).

Seuraavaksi H1 positioi rivimuusikot jälleen suorittavan työn repertuaaria käyttäen työläisiksi, ”onhan ne orkesterimuusikot joskus ni varsinki niinku rivisoittajat vähän sellasia korkeakulttuurimaailman duunareita kyllä et niitä sellaisia perustyöläisiä”. Positioiminen alkaa hapuilevasti ja vaatii kevennystä, ”jos nyt leikkisästi sanoo”, mikä viestii asian ongelmallisuudesta. Haastateltu tuottaakin orkesterimuusikolle heti perään taiteilijuutta pysyvänä olotilana käyttämällä ääri-ilmaisuja, ”kyllähän siinä hyvin paljon taiteen kanssa ollaan tekemisissä jatkuvasti”. Esittämällä retoriseen asuun puetun kysymyksen ”ja siis mitä se taiteilijuus nyt sitten on” H1 pyrkii entisestään lieventämään rivimuusikon taiteilijuuden ongelmallisuutta: koska taiteilijuuden määrittelemineen on vaikeaa, niin rivimuusikkokin voi olla taiteilija ”duunaripositioistaan” huolimatta. Heti perään haastateltu vahvistaa rivimuusikon taiteilijuutta taiteilija-kategorialle relevanteilla aktiviteeteilla ja omakohtaisuuden tulkintarepertuaarilla, ”se vaatii hereillä oloa ja herkkyyttä ja sitä niinkun näkemystä ja tulkintaa”. Kuitenkin H1 implisiittisesti vihjaa,

että orkesterimuusikon taiteilijuus ei välttämättä tule esille, sitä ei välttämättä tarvita tai sitä ei kenties ole orkesterissa, ”kun orkesterimuusikko irrotetaan orkesterista sen pitäis olla kykenevä luomaan”.

Seuraavaksi haastateltu asettaa orkesterimuusikon eräänlaiselle luovuuden järjestysasteikolle solistin ja kamarimuusikon kanssa. Sijoituessaan hierarkian alimmalle tasolla hänessä on silti taiteilijuutta: ”kysymys on vaan sen prosessin organisoinnin asteesta”. Sana ”prosessi” voidaan tässä ymmärtää viittauksena orkesterin toimintatapoihin ja orkesterimuusikon asemaan orkesterin hierarkkisessa rakenteessa. Tätä tulkintaa vasten aineistoesimerkin alussa erityisesti rivimuusikoille tuotettu ”duunaripositio” mahtuu hädin tuskin järjestysasteikolle. Ilmaisulla ”vaan” H1 kuitenkin minimoi ”prosessin organisoinnista” aiheutuvan luovuuden puutteen merkitystä orkesterimuusikon taiteilijuuteen, jolloin tämä asiointi rakentuu luonnolliseksi ja hyväksytyksi tosiasiaksi. Haastattelijan seuraavaan, taiteilijuuden olemassa oloa tarkentavaan kysymykseen H1 vastaa ”kyl sen on pakko olla siellä jos sitä ei oo siellä niin sit se on hengetöntä ja sit se on vaan sitä suorittamista sitte”. Ääri-ilmaisu ”pakko” H1 tuottaakin taiteilijuuden orkesterin rivimuusikolle välttämättömänä asiana, ja minimoiva ”vaan” merkityksellistää taiteilijuuden pelkkää tehtävän suorittamista arvokkaampana asiana.

Vaikka edellisessä aineistoesimerkissä orkesterin rivimuusikon identiteetiksi rakentuu taiteilija, siitä käyty neuvottelu ei suinkaan ole suoraviivaista. Perustelujen ja puolustavien selonteokojen runsaus sekä omien argumenttien toistuva suojeleminen mahdolliselta kritiikiltä viittaavat siihen, että H1 orientoituu taiteilijuuden puutteeseen ja erityisesti rivimuusikon työläispositioon ongelmallisena. ”Ongelmallisen identiteetin” käsite (englanninkielinen termi: troubled identity) viittaa negatiivisesti arvottuun, korjaavaa retorista työtä vaativaan identiteettiin (Reynolds & Taylor, 2005; Taylor, 2007, s. 118–119; Varjonen, 2013, s. 66, 98; Wetherell, 1998).

### 6.2.2 Työläinen

Työläisyys viittaa pääasiallisesti sellaisiin orkesterin rivimuusikoille tarjoutuneisiin positioihin, joissa ei ollut mahdollisuutta taiteilijuuteen ja taiteen tekemiseen. Työläisidentiteetti näyttäytyikin taiteilijaidentiteetin puutteellisena vastakohtana. Työläisidentiteettiä rakennettiin pääasiallisesti suorittavan työn repertuaarilla, mutta myös omakoh-taisuuden repertuaariin tukeutuen. Suorittavan työn tulkintarepertuaarissa orkesterimuu-

sikkous rakentui persoonattomaksi annettujen työtehtävien vastaanottamiseksi ja toteuttamiseksi sekä ohjeiden noudattamiseksi. Omakohtaisuuden repertuaarilla luova oleminen ja tekeminen asetettiin työläisyyden kanssa vastakkain. Edellä mainittujen tulkinta-repertuaarien lisäksi työläisidentiteettiä tuotettiin vetoamalla kulttuurisesti itsestään selvinä pidettyihin ja laajalti hyväksyttyihin näkemyksiin (englanninkieliset termit: common place ja common sense), kuten esimerkiksi työn tekeminen toimeentulon takia. Tällöin työläisyys ei välttämättä näyttäytynyt negatiivisena ja asettunut vastakkain taiteilijuuden kanssa. Työläisidentiteetin rakentaminen toisenlaiseksi, ei-puutteelliseksi tai ongelmattomaksi, vaati kuitenkin paljon diskursiivista työtä.

Seuraavassa aineistoesimerkissä haastateltava H9 argumentoi taiteilijuutta koskevaa kysymystä.

#### Aineistoesimerkki 32

H9: se on täysin yksilökohtaista sitä olen paljon miettinyt (.) meidän orkesterissa on paljon taiteilijoita (.) tai ei edes niin paljon meidän orkesterissa on taiteilijoita ja meidän orkesterissa on orkesterimuusikoita ja orkesterimuusikko on mun mielestä (.) suurimmilta osin ihan työläinen (.) ihan niiku (.) just koneiston osa (.) parhaimmillaanhan meil on hirveen ennalta määritetty kaikki on kirjoitettu (.) et mitä pitää tehdä [...]ja et jopa joku (.) putkimieskin (naurahtaa) käyttää enemmän omaa harkintaa (.) et meillähän on kaikki kirjoitettu (0.2) meil on joku joka siel edessä (.) reaaliajassa kertoo et millon me se tehdään mikä on kirjoitettu (0.2) sinänsä se vaatii hirveen vähän niiku autonomiaa.

Edellisessä aineistoesimerkissä H9 kuvaa puheenvuoronsa alussa taiteilijuutta yksilökohtaisena asiana. Yksilökohtaisuuden voidaan tulkita viittaavan ympäristöstä riippumattomaan yksilölliseen ominaisuuteen, joka orkesterimuusikolla joko on tai ei ole. Toisaalta viittaus voi kohdistua myös orkesterin rakenteeseen, jossa muusikoilla on keskenään erilaisia tehtäviä ja velvollisuuksia, mutta myös mahdollisuuksia. Seuraavassa lauseessa H9 kuitenkin erottaa taiteilijuuden ja orkesterimuusikkouden toisistaan ja nostaa esiin työläiskategorian. Näin hän tuottaa eroa taiteilijuuden ja orkesterimuusikkouden välille. Samalla H9 positioi orkesterimuusikon työläiseksi ja koneiston osaksi, ”meidän orkesterissa on taiteilijoita ja meidän orkesterissa on orkesterimuusikoita ja orkesterimuusikko on mun mielestä suurimmilta osin ihan työläinen ihan niiku just

koneiston osa”. Määrällistämällä ääri-ilmaisua käyttäen orkesterimuusikon työläisyyttä, ”suurimmilta osin”, H9 pyrkii tuottamaan lausumalleen uskottavuutta hälventämällä sekä kahden kategorian välistä että oman argumentaationsa sisäistä ristiriitaa. Suorittavan työn tulkintarepertuaarille tunnusomainen ”koneiston osa” -analogia toimii vahvistuksena orkesterimuusikon työläispositiolle, jonka negatiivista kaikua ääri-ilmaisua ”ihan niiku just” korostaa. Haastateltava luettelee suorittavaa työtä havainnollistavia elementtejä, ”meil on hirveen ennalta määritetty kaikki on kirjoitettu et mitä pitää tehdä [...] meil on joku joka siel edessä reaaliajassa kertoo että millon me se tehdään mikä on kirjoitettu”. Näin hän vakiinnuttaa kategorisen eron oman työläisidentiteettinsä ja taiteilijuuden välillä (Edley & Wetherell, 1997) ja tekee samalla argumentistaan helpommin ymmärrettävän ja vastaanotettavan (Jokinen, 2016c, s. 365). Orkesterityön vertaaminen vähättelevään tyyliin putkimiehen työhön vaikkakin jälkimmäisen eduksi, ”jopa joku putkimieskin käyttää enemmän omaa harkintaa”, merkityksellistää orkesterimuusikkouden suorittavaksi työksi ja orkesterimuusikon henkilöksi, jolla on vähän toimijuutta. Tämän taiteellisen toimijuuden niukkuus korostuu ääri-ilmaisussa ”hirveen vähän”.

Seuraava aineistoesimerkki on ote samasta keskustelusta hetkeä myöhemmin, jolloin puheenaiheina ovat olleet orkesterityöhön liittyvät riskit ja uhkatekijät. Haastateltu on tuonut esiin henkilökohtaisen tason riskinä musiikista saadun nautinnon latistumisen ja palkitsevien hetkien katoamisen, jotka hän yhdisti orkesterityön sisältämää jatkuvaan toistoon. Aineistoesimerkin alussa H9 kuvaa orkesterimuusikkoutta liukuhihnatyöskentelynä ja palvelun tuottamisena yleisölle.

### Aineistoesimerkki 33

H9: se liukuhihnatyöskentely taidealalla (.) siin on iso ristiriita

PR: toi on mielenkiintosta avaaksä vähä lisää (.) eli liukuhihnatyöskentely taidealalla

H9: jep (.) me tuotetaan palvelua

PR: kelle



H9: yleisölle (.) kaupunki kustantaa et me tuotetaan (0.2) elämyksiä kulttuurin-  
nälkäisille (.) konsertissa kävijöille tää on niiku se kylmä asetelma (.) meidän  
täytyy tehdä se työ mikä meille on asetettu (0.4) oli mikä oli

PR: oli mikä oli

H9: niiku että oli huono tai hyvä olo tai oli toi soittaja paikalla tai ei oo paikalla  
nii se työ kuitenkin tullaan tekemään (.) et se ei oo millään lailla henkilöitynyttä  
[...] et kaikki on periaattees korvattavissa koska se itse taide (.) on jo tehty se on  
jo kirjoitettu se on jo sävelletty (.) me vaan (.) ikäänku liukuhihnalta toteutetaan  
sitä aina (.) määrättyinä viikkona määrätty taideteokset (.) periaattees me ollaan  
niiku tekemisissä taiteen kanssa mut me tehään se työ [...] siellä mä oon vaan  
semmonen pieni osanen sitä (.) konetta ja muut on jo tehnyt sen taiteen, mä vaan  
toteutan sen et siin jää niin voimakkaasti se (.) et mä en oikeestaan luo siinä  
mitään.

Tämän aineistoesimerkin alussa H9 tuo esiin orkesterimuusikon ammattiin liittyvän  
ristiriitaisuuden, joka näyttäytyy merkittävältä, ”liukuhihnatyöskentely taidealalla siin  
on iso ristiriita”. Samalla hän positioidi orkesterimuusikot suorittavan työn tekijöiksi.  
Avatessaan yhteensopimattomuuden ongelmaa haastattelijalle H9 kuvaa orkesterimuu-  
sikoita kaupungin palkkaamina palveluammattilaisina, joiden tehtävänä on tarjota kult-  
tuurielämyksiä. Näin orkesterimuusikko positioiduu taiteen tuottajana, ei esimerkiksi sen  
luojana tai synnyttäjänä. Haastateltava esittää tilanteen sellaisena pysyvänä ja muuttu-  
mattomana realiteettina, ”tää on niiku se kylmä asetelma [...] oli mikä oli”, jossa orkes-  
terimuusikolla ei ole lainkaan vaikutusmahdollisuuksia, ”meidän täytyy tehdä se työ  
mikä meille on asetettu”. Seikkaperäisellä narratiivilla, jonka avulla voidaan luoda  
autenttisuuden vaikutelma (Jokinen, 2016c, s. 356), H9 positioidi orkesterimuusikon  
uskottavasti persoonattomaksi ja korvattavissa olevaksi suorittavan työn tekijäksi, ”se ei  
oo millään lailla henkilöitynyttä [...] kaikki on periaattees korvattavissa [...] me vaan  
ikään kuin liukuhihnalta toteutetaan sitä”. Samaa asiaa toistamalla, ”se itse taide on jo  
tehty se on jo kirjoitettu, se on jo sävelletty”, haastateltu pyrkii perustelemaan, miksi  
orkesterimuusikko ei voi olla taiteilija: vain luetellut asiat kuuluvat taiteen tekoon.  
Tämän tautologiaa sisältävän kolmen listan tehtävänä on tuottaa perustelulle uskotta-  
vuutta (Sornig, 1989, s. 104).

Vasta lauseessa ”periaattees me ollaan niiku tekemisissä taiteen kanssa mut me tehään se työ” H9 avaa alussa mainitsemansa ristiriidan ytimen: orkesterissa työskentelevän muusikon voisi olettaa olevan tekemisessä taiteen kanssa muutenkin kuin periaatteellisella tasolla. Hän positioi itsensä suorittavan työn repertuaaria käyttäen pieneksi koneen osaseksi ja perustelee työläisidentiteettiään kontrastoimalla keskenään taiteen toteuttamisen ja omakohtaisuuden repertuaarissa esiintyvän luomisen, ”mä oon vaan semmonen pieni osanen sitä konetta ja muut on jo tehnyt sen taiteen mä vaan toteutan sen et siin jää niin voimakkaasti se et mä en oikeestaan luo siinä mitään”. Taiteilijuus rakentuu näin ollen taiteen tekemisenä ja luomisena pelkän toteuttamisen sijaan. Vain-sanaa käyttämällä H9 tuottaa työläisyyden taiteen tekemisen prosessissa taiteilijuutta merkityksettömämpänä.

Orkesterimuusikon identiteetti rakentuu kahdessa edellisessä aineistoesimerkissä työläiseksi, joka on taiteen kanssa tekemisessä ainoastaan ikään kuin konkretian tasolla: hänen tehtäväkseen jää muiden luoman taiteen toteuttaminen toisten määräämällä tavalla. Suorittavan työn tekijän identiteetti voidaankin tässä ymmärtää eräänlaisena vajavaisuusidentiteettinä (englanninkielinen termi: deficit identity), jossa Taylorin (2007) mukaan yksilön määrittäminen pohjautuu siihen, mitä hän ei ole tai mitä häneltä puuttuu. H9:n puheessa orkesterimuusikon identiteetti rakentuu autonomian ja luomisvapauden puutteelle.

Seuraavaa aineistoesimerkkiä on edeltänyt puheenvuoro, jossa haastateltu kuvailee orkesterimuusikon työtä suorittavan työn repertuaaria käyttämällä käsityöläisammattiksi, sarjatyöksi ja tehdashommaksi, jota tehdään kapellimestarin ohjeiden mukaan. Orkesterityössä ei omalla luovuudella ole hänen mukaansa suurta merkitystä. Sitaatin alussa esiintyvä taiteen tekemiseen liittyvä kysymys nousee tästä haastatellun suorittavan työn repertuaarilla esittämästä kuvauksesta.

#### Aineistoesimerkki 34

PR: mites tämmönen (.) tehdastyöläisyys (.) miten se sopii tämmöseen taiteen tekemiseen kun sä käytit tota taiteellinen lopputulos ni (.) taiteen parissa tässä ollaan (.) ni miten se (.) tehdastyöläisyys ja taiteen tekeminen sopii yhteen

H12: se on vähän semmonen yksilökohtanen juttu että miten kukin siihen asennoituu (.) henkilökohtasesti mulle ei oo enää vuosikausiin tää orkesterityöskentely (.) antanut nyt juurikaan minkään näköstä taiteellista tyytytystä (.) näin yksinkertaistettuna mä oon vain ja ainoastaan töissä täällä (.) toteutan sen mitä joku haluaa (.) joku iskee mulle nuotit eteen ja soita noi ens viikolla selvä mä opettelen ne ja sitte mä meen sinne harjoituksiin ja kapellimestari (.) kertoo kuinka hän haluaa ne minun soittavan ja (.) se on siinä (0.2) et sitte mulla on tämän orkesterityön ulkopuolella se soitannollinen henkilökohtanen elämä

Aineistoesimerkin alussa haastattelija vihjaa eksplisiittisesti tehdastyöläisyyden ja taiteilijuuden yhteensovittamisen mahdollisesta haasteesta. Haastateltu ei kuitenkaan orientoitu kysymykseen ongelmallisena todeten sen olevan yksilöllinen asennoitumiskysymys. Näin tilanne rakentuu sekä jonkinlaista ratkaisua kaipaavana että henkilökohtaisesti ratkaistavissa olevana asiana. Kertoessaan, ettei ole vuosikausiin kokenut orkesterityötä taiteellisesti tyydyttäväksi, hän vihjaa implisiittisesti, että tilanne on joskus saattanut olla toinen ja että näin ei välttämättä ole muiden kohdalla. Hän tuottaakin ääri-ilmaisuja käyttäen oman orkesterimuusikkoutensa pelkkänä työtekona eikä minään muuna, ”mä oon vain ja ainoastaan töissä täällä”.

Ilmaus ”joku iskee mulle” luo vaikutelmaa sellaisesta toiminnasta, jossa valta on läsnä. Haastatellun puheessa vallankäyttäjän positio on henkilöllä, josta käytetään ”joku”-pronominia. Tässä tapauksessa sen voi tulkita viittaavan työnantajaan, orkesterin hierarkiassa rivimuusikkoa ylempänä oleviin soittajiin tai kapellimestariin. Lausuma ”toteutan sen mitä joku haluaa” merkityksellistää orkesterin paikkana, jossa orkesterimuusikko toimii ulkoa ohjatusti, mikä vahvistaa haastatellun työläispositiota. Seikkaperäisellä selostuksella ”selvä mä opettelen ne ja sitten mä meen sinne harjoituksiin ja kapellimestari kertoo kuinka hän haluaa ne minun soittavan” H12 pyrki lisäämään positionsa uskottavuutta ja todentuntua entisestään. ”Se on siinä” rakentaa orkesterimuusikkouden sellaisena asiana – työtekona – jossa kysymys ei ole kuvauksen lisäksi mistään muusta. Irtisanoutuminen taiteilijuudesta ja positioituminen työntekijäksi vaatii kuitenkin kompensatiota, ”et sitte mulla on tämän orkesterityön ulkopuolella se soitannollinen henkilökohtanen elämä”. ”Soitannollinen henkilökohtainen elämä” voidaankin ymmärtää myönteissävytteisenä viittauksena sellaiseen orkesterityöstä poikkeavaan tilanteeseen, jossa orkesterimuusikolla on mahdollisuus taiteellisesti tyydyttävään toimintaan. Vaikka

H12 rakentaakin itselleen työläisen identiteettiä, hän samalla positioituu taiteilijaksi työn ulkopuolella.

Seuraava aineistoesimerkki on poimittu samasta keskustelusta hetkeä myöhemmin.

#### Aineistoesimerkki 35

H12: [...] et sit siinä vaiheessa ku se muuttuu ammattilaisuudeks (.) jolloin sä kaiken aikaa teet niiku joku muu käskee ni (.) se tietty viehätys musiikista lähtee siitä pois (.) ei sille voi mitään (0.4) tähän meidän alaan liittyy semmosta niiku (.) minun mielestä se on semmosta höpöhöpö (.) romantiikkaa että tätä tehdään niinku rakkaudesta ja intohimosta (.) ehkä jotkut tekeeki mutta (.) mä oon sen verran tämmönen ykstattaa realististi että se on kumminkin työ (.) ja työtä tehdään sen takia että sillä rahotetaan se (.) oma elämä (.) kasvatetaan lapset ja sitten sikäli (.) jos rahaa jää (.) ni kuka ties (.) harrastetaan jotain semmosta joka itsestä tuntuu mukavalta (.) että rahotetaan sitä juttua tekemällä työtä.

Sitaatin alussa H1 käyttää suorittavan työn tulkintarepertuaarille tyypillistä ilmausta ”teet niiku joku muu käskee” ja asemoi orkesterimuusikon näin käskytettäväksi työläiseksi. Ääri-ilmaisulla ”kaiken aikaa” H12 luo orkesterimuusikon työläispositiolle uskottavuutta ja pysyvyyttä. Samalla hän tuottaa työläisyydelle sekä syyn että kausaalisen selityksen: jatkuva autonomian puute. Passiivimuotoa käyttämällä, ”ei sille voi mitään”, H12 ei kuitenkaan vastuuta työläispositiosta ketään ja tuottaa position samalla itsestään selvänä ja hyväksyttävänä tosiasiana (Potter, 1996, s. 182). Lauseessa ”minun mielestä se on semmosta höpöhöpö romantiikkaa että tätä tehdään rakkaudesta ja intohimosta” H12 hyökkää mahdollista kilpailevaa vasta-argumenttia vastaan turvautumalla ironiaan (Potter, 1996, s.112). Lisätäkseen argumenttinsa uskottavuutta hän tukeutuu sekä realismipuheeseen että yleisesti hyväksytyyn näkemykseen (common place), ”se on kumminkin työ ja työtä tehdään sen takia että sillä rahotetaan se oma elämä”. Vedotessaan tällaiseen vakiintuneeseen ja itsestään selvään käsitykseen työnteon tarkoituksesta H12 oikeuttaa suhtautumistaan orkesterimuusikkouteen vain työnä ja ratkaisuaan elää taiteellista elämää orkesterin ulkopuolella. Samalla hän tulee määritelleeksi sellaisen vaihtoehdoisen version orkesterimuusikkoudesta, jossa työtä tehdään rakkaudella ja intohimolla, katteettomaksi ja epärealistiseksi. Esittäessään itsensä ”ykstattaa-realistina” hän viestittää olevansa suoraviivainen järki-ihminen, jonka sanomaa ei ole syytä kyseenalaistaa.

Seuraavassa aineistoesimerkissä haastateltava H1 argumentoi leipätyöläisyyteen liittyvää väittämää.

#### Aineistoesimerkki 36

H1: mun mielestä se on koska se on (.) kuukausipalkkainen kokopäivätyö (.) ei siin oo mun mielestä et (.) vaikka se on korkeakulttuuria ja vaikka se on taidetta (.) ni (.) kyllä se mun mielestä ihan työltä noin niiku sen työn tekijänä kyllä se leipätyöltä siis (.) ilman arvolatauksia kyllä se työltä tuntuu.

PR: jos mä vähän muutan tota ja kysyn ni miten sä sit oisit vastannu et ooksä leipätyöläinen

H1: niin no mä oon ehkä (.) sikäli (.) voisin sanoa etuoikeutettu leipätyöläinen (.) et mä saan kutsua leipätyökseni (.) mä saan (.) et mun kutsumusammattini on mun leipätyötäni (.) et siin mielessä kyllä et (.) ilman arvolatauksia leipätyö ei oo negatiivinen asia vaan (.) mun mielestä nykypäivän taloustilanteessa nykypäivän yhteiskunnassa vakaa (.) vakaa kokopäivätyö on suuremmoisen iloinen asia.

Yllä olevan sitaatin alussa haastateltava perustelee orkesterimuusikon leipätyöläisyyttä kuukausipalkalla ja kokopäivätyöllä. Hän kuitenkin osoittaa suuntautuvansa tähän kategoriaan ongelmallisena puolustautuessaan ennakolta mahdollisia vasta-argumentteja vastaan ja parantaessaan argumenttinsa vakuuttavuutta irtisanoutumalla puolueellisuussyytöksistä (stake inoculation), ”vaikka se on korkeakulttuuria ja vaikka se on taidetta”. Lisäksi ilmaus ”siis ilman arvolautauksia” vihjaa kategorijäsenyydessä piilevästä, arvostukseen liittyvästä ongelmasta. H1 näyttää orientoituvan siihen mahdollisuuteen, että leipätyöläisyys ja orkesterimuusikon leipätyöläisyyttä muistuttavat elementit on mahdollista nähdä negatiivisena seikkana. Haastattelijan jatkokysymys rakentaa leipätyöläisyyden haastatellun henkilökohtaisena ominaisuutena, ja haastateltavan jatko-selonteossa leipätyöläisyys alkaakin näyttäytyä aiempaa ongelmallisempana. Hän täsmentää leipätyöläisyyttään ”etuoikeutettuna” ja kutsuu leipätyötään ”kutsumusammattiksi”. Näin hän suojautuu sellaisilta negatiivisilta konnotaatioilta ja mahdolliselta kritiikiltä, jota aivan tavallinen leipätyöläisyys saattaisi kuulijoissa herättää. Kategorioiden täsmentäminen ja jakaminen osakategorioihin (eglanninkielinen termi: particularization)

on diskursiivinen keino, jolla voidaan torjua negatiivista leimaa ja erottautua positiivisesti (Billig, 1987, s. 135, 139). Kutsumusammattilaisuus voidaan tulkita myös impliittisenä vihjeenä siitä, että on olemassa toisenlaisiakin ammattilaisia, työhön pakotettuja ja vastentahtoisia. Oma etuoikeutetun positio tulee kuitenkin perustelluksi siten, että leipätyöläisyys esitetään saada-verbiä käyttämällä annettuna, ”mä saan kutsua”.

Ristiriitaisuus ilmaisussa ”ilman arvolatauksia leipätyö ei oo negatiivinen asia” vahvistaa, että leipätyöläisen kategoriaan liittyy arvottamista. Vaikka haastateltu sanoutuikin omalta osaltaan irti siihen liitetyistä kielteisistä merkityksistä, hän näyttää puolustautuvan edelleen samaa oletettua vasta-argumenttia vastaan. Seuraavaksi hän tukeutuukin yleisesti hyväksyttyyn näkemykseen (common place) saadakseen leipätyöläisen position näyttäytymään positiivisessa valossa, ”mun mielestä nykypäivän taloustilanteessa nykypäivän yhteiskunnassa vakaa kokopäivätyö on suuremmoisen iloinen asia”. Ääri-ilmaisu ”suuremmoinen” maksimoi kokopäivätyön positiivisen merkityksen ja vahvistaa siten position myönteisyyttä. Samalla H1 vihjaa siihen musiikkimaailman realiteettiin, että säännöllistä ja pysyvää kuukausipalkkaista orkesterityötä on erittäin vaikea saada. Selonteon yhtenä tarkoituksena on myös varmistaa, ettei haastateltu näyttäydy ihmisenä, joka suhtautuu orkesterityöhön negatiivisesti.

Edellisessä aineistoesimerkissä haastatellun tekemä korjaava retorinen työ viestittää asian tematiikan potentiaalisesta arkaluontoisuudesta. Identiteettineuvottelua käydäänkin tässä suhteessa sellaiseen kulttuurisesti konventionaaliseen ajattelutapaan, jossa taidetta ei tehdä rahasta: taiteen tekeminen kuukausipalkalla korkeakulttuurin parissa näyttäytyy ongelmallisena. Leipätyöläisyys voidaan tätä tulkintaa vasten käsittää ”ongelmallisena identiteettinä” (troubled identity). Haastateltu tasapainoileekin kahden kategorian välillä: miten olla kuukausipalkkainen työssäkävijä taidealalla olematta tavallinen työläinen, duunari. Tällaista identiteettien välistä tasapainoilua voidaan kutsua keinulautaidentiteetiksi (englanninkieliset termit: seesaw identity, see-sawing dilemma) (Suoninen & Wahlström, 2009; Silverman, 1987, s. 233–262).

### 6.2.3 Orkesterin rivimuusikon taiteellisen vapauden ja orkesterin hierarkian välinen dilemma

Identiteettineuvotteluissa rakentuneiden identiteettien perusteella orkesterin rivimuusikoudesta muodostui hyvin ambivalentti vaikutelma. Rivimuusikko näyttäytyi sekä taiteilijana että työläisenä, minkä lisäksi nämä identiteetit rakentuivat erilaisille vastakkaisille jännitteille. Arkijärkemme pitääkin sisällään vastakkaisia ideologisia arvoja, jotka ovat argumentoinnissamme ristiriidassa keskenään, kuten esimerkiksi vapaus ja sen puute. Tätä ilmiötä, jossa kaksi kulttuurisesti jaettua arvoa konfliktoi, kutsutaan ideologiseksi dilemmaksi. (Billig ym. 1988.) Arjessa näistä molemmista arvoista pyritään ennemmin neuvottelemaan kuin asettumaan jommankumman puolelle. Kun dilemmaa käsitellään, sen eri puolia painotetaan tilanteesta riippuen. Dilemmat eivät kuitenkaan ole ratkaistavissa, sillä ne on kehystetty laajemman ristiriitaa aiheuttavan ideologian sisään, kuten esimerkiksi itsensä elättäminen yhteiskunnassa työtä tekemällä. (Billig, 1992.)

Ideologiset teemat paljastuvat sekä yksittäisissä sanavalinnoissa että vuorovaikutuksen monimutkaisuudessa, ja ne näyttäytyvät puheen retorisisissa käytännöissä. Siksi analyysissä tulee kiinnittää huomio sekä vuorovaikutustilanteeseen että laajempaan kulttuuriin kontekstiin. (Billig, 1991; Stanley & Billig, 2004, s. 160–161.) Erityisen menestynyt ideologia esiintyy puheessa luonnollisena ja itsestään selvänä, jolloin se myös muovaa sosiaalista elämää. Se muodostuu arkiajatteluksi, jossa asioiden ei voisi kuvitella olevan toisin. (Eagleton, 1991, s. 58.)

Seuraava aineistoesimerkki havainnollistaa sitä, kuinka tietyt keskenään ristiriidassa olevat ideologiset teemat – taiteellinen vapaus sekä sitä rajoittavat hierarkia ja toimeentulon ansainta – ovat läsnä orkesterin rivimuusikon kielenkäytössä ja arkisessa ajattelussa, kun hän neuvottelee identiteetistään. Tässä aineistoesimerkissä haastateltava H2 argumentoi leipätyöläisyyttä koskevaa väittämää.

#### Aineistoesimerkki 37

H2: no joo kyl se varmaan on ihan totta (.) kyl mä luulen et (.) tosi monella orkesterisoittajalla on (.) varmaan ainakin sillon ku on orkesteriin hakenu ni on (.) painanu se kyllä siinä sillon (.) et on lähteny hakemaan paikkaa (.) et siitä saa (.) sen kuukausittaisen leivän (.) ei se varmaan oo väärin sanottu

PR: mua kiinnostaa tää taiteilijuuden ja leipätyöläisyyden suhde (.) et jos täs oliski ollu et orkesterimuusikko on taiteilija

H2: mun mielestä ne ei sulje toisiaan pois sillee (.) millään tavalla (.) kyl taiteilijanki pitää ansaita leipänsä (.) et ei sitä voi vaan niiku (0.6) tavallaan omaksi ilokseen tehdä periaatteessa (.) vaan (.) mut kyl mä oon ihan hyvin sanottu [...] jos sen (leipätyöläisyyden) ajattelis tavallaan (.) pahan kautta (.) et se kuullostaa jotenki (.) ni sit se on must just ehkä se pahin (.) sudenkuoppa mihin voi orkesterimuusikko mennä (0.2) et ehdottomasti kaikkien pitäis (.) pitää itseään taiteilijoina ja pitää silleen ja olla ylpeitä siitä (.) ku taas (.) mennä leuka rinnassa ottamaan ohjeita muilta (.) ja ajatella silleen (.) et se on ehkä se

PR: sä sanoit et voisit lähtee hakemaan jotain ylempää pestiä ni (.) mahdollistaakse sulle sellasta taiteilijuutta enemmän

H2: kyl se sen verran et kyl mä saan (.) sit tavallaan ite olla asettamassa vähän niitä rajoja (.) se on sitte erilaista (.) et kyl se antais vähän enemmän mahdollisuuksia niinku toteuttaa itteensä (0.6) mut kyl sen itsensä toteuttamisen pystyy tekemään ihan hyvin (.) tossakin missä mä oon nytte mut (0.2) se ehkä vähän (.) laajenis sitte (0.2) et tosiaan se on hyvä vertaus et saa olla asettamassa niitä (.) kehyksiä et minkä sisällä tehään sitte.

Ensimmäisessä repliikissään haastateltu myöntää, että orkesterimuusikon leipätyöläisyys saattaa pitää paikkansa, sillä monet ovat ryhtyneet orkesterimuusikoksi ansaitakseen säännöllisen kuukausipalkan. Haastattelijan seuraavaksi esittämä kysymys, ”mua kiinnostaa tää taiteilijuuden ja leipätyöläisyyden suhde et jos täs oliski ollu et orkesterimuusikko on taiteilija”, nousee sekä haastatellun antamasta vastauksesta että aiemmin käydystä keskustelusta, jossa haastateltu on perustellut orkesterimuusikon taiteilijuutta monin tavoin. Kysymyksessään haastattelija ikään kuin johdattaa H2:n käymään rajanvetoa kahden kategorian, leipätyöläisyyden ja taiteilijuuden, välillä.

Vastatessaan kysymykseen H2 esittää asian ongelmattomana ja ristiriidattomana, ”mun mielestä ne ei sulje toisiaan pois silleen millään tavalla”. Hän navigoi taitavasti leipätyöläisyyden ja taiteilijuuden välillä hyödyntäen yleisesti itsestään selvyytensä hyväksytyä näkemystä (common place) eli ideologiaa toimeentulon hankkimisen välttämättö-



myydestä, ”kyl taiteilijanki pitää ansaita leipänsä että ei sitä voi vaan niiku tavallaan omaksi ilokseen tehdä”.

Hetkeä myöhemmin hän kuitenkin esittää, että leipätyöläiseksi ryhtyminen on orkesterimuusikkoa uhkaava vaara, jota tulisi välttää, ”pahin sudenkuoppa mihin voi orkesterimuusikko mennä”. Näin leipätyöläisyys ei enää näytäkään täysin ongelmattomalta asialta. Leipätyöläisyysongelman ratkaisu kuitenkin löytyy hyvin läheltä: muusikosta itsestään. H2 ilmaisee taiteilijuuden olevan kiinni omasta suhtautumisesta, ”kaikkien pitäis pitää itseään taiteilijoina ja pitää silleen ja olla ylpeitä siitä ku taas mennä leuka rinnassa ottamaan ohjeita muilta ja ajatella silleen”. Samalla H2 haastaa implisiittisesti orkesterin hierarkiassa ylempänä olevien vallan, ja taiteilijuus näyttäytyy näin asiana, joka on muusikon itsensä päätettävissä. Hän tulee kuitenkin yhtä aikaa ilmaisseeksi, että orkesterin rivimuusikon työkuvaan kuuluu – suhtautumistavasta riippumatta – taiteen tekeminen muiden antamien ohjeiden mukaisesti.

Haastattelija nostaa seuraavaksi esille haastateltavan aiemmin mainitseman tulevaisuudensuunnitelman, ylemmän aseman tavoittelemisen orkesterissa, ja esittää taiteellisen vapauden eräänlaisena motiivina hakea tuota ylempää positiota, ”mahdollistaakse sulle sellasta taiteilijuutta enemmän?” Vastauksessaan H2 myöntää, että korkeampi asema tarjoaisi enemmän mahdollisuuksia ja vapautta, ”kyl mä saan sit tavallaan ite olla asettamassa vähän niitä rajoja se on sitte erilaista et kyl se antais vähän enemmän mahdollisuuksia niinku toteuttaa itteensä”. Haastateltavan vastaus on ristiriidassa hänen aiemmin esittämänsä näkemyksen kanssa: rivimuusikon taiteilijuus ei olekaan kiinni omasta asenteesta ja suhtautumisesta, vaan asemasta orkesterin hierarkiassa. Seuraavassa hetkessä H2 kuitenkin perääntyy, ”mut kyl sen itsensä toteuttamisen pystyy tekemään ihan hyvin tossakin missä mä oon nytte”. Esittämällä rivimuusikon taiteilijuuden mahdollisena ja luonnollisena asiana H2 hakee balanssia taiteellisen autonomian ja hierarkkisen aseman välillä. Näin näiden kahden välinen jännite paljastuu hyvin hienovaraisesti.

Antamalla itsestään itsensä toteuttajan vaikutelman haastateltu tuottaa itselleen taiteilija-identiteettiä ja kiistää aiheen ongelmallisuuden. Hän pyrkii rakentamaan tasa-arvoa orkesterin hierarkkisten positioiden välille esittämällä taiteilijuuden suhtautumiskysymyksenä ja minimoimalla siten niiden merkitystä. Kuitenkin hän tuottaa ylemmässä asemassa olevat enemmän taiteilijoina, koska heillä on valta asettaa toiminnalle rajat ja kehykset, ja samalla implisiittisesti positioidi rivimuusikot itsensä mukaan lukien vähem-

män taiteilijoiksi. Haastattelun käyttämät ilmaisut ”mennä ottamaan ohjeita muilta”, ”asettaa kehykset” ja ”asettaa rajat” ovat ikään kuin kauniimmin muotoiltuja versioita suorittavan työn repertuaarissa käytetyistä ilmauksista ”tehdä niin kuin joku haluaa”, ”joku kertoo” tai ”joku käskee”.

Haastateltavan puheen sisäinen variaatio heijastaa vastakkaisia ideologisia teemoja, ja hänen taiteilijapositionsa näyttää usein ongelmalliselta. H2 ei kuitenkaan missään vaiheessa avoimesti kritisoi rivimuusikon asemaa tai orkesterin hierarkisuutta, ja hän vetoaa toimeentuloa koskevaan yleisesti hyväksyttyyn näkemykseen (common place) ratkaistakseen taiteilijaidentiteettiään uhkaavan ristiriidan. Ideologiseksi orkesterin rivimuusikon ”taiteilijuusdilemman” tekee toisaalta se, että kysymyksessä on vallan epätasainen jakautuminen toimijoiden kesken orkesterissa eli orkesterityön rakenteellinen hierarkia, ja toisaalta laajemmat yhteiskunnalliset voimat: muusikon on ansaittava elantonsa siinä missä muidenkin. Taiteellisen vapauden ja sitä rajoittavan hierarkian teemat siis konfliktivat orkesterikontekstissa ja yhteiskunnassa, jossa työntekoa pidetään turvatuksi toimeentulon edellytyksenä.

## 7. Diskussio

Tutkielmassani olen tarkastellut orkesterimuusikon identiteetin rakentumista haastattelupuheessa. Mielenkiintoni kohdistui ennen kaikkea orkesterin hierarkian alimmalla tasolla työskentelevän rivimuusikon ja taiteilijuuden väliseen suhteeseen. Taiteilijuudella tarkoitan työssäni sekä tähän sosiaaliseen kategoriaan perinteisesti liitettyjä ominaisuuksia, kuten autonomia ja itsensä toteuttaminen, että niitä orkesterimuusikkouteen liittyviä asioita, joita haastattelupuheessa merkityksellistettiin taiteilijuudeksi ja taiteen tekemiseksi.

Diskursiivisen psykologian identiteetteihin liittyvät tutkimukset (mm. Reynolds & Wetherell, 2003; Edley & Wetherell; Stanley & Billig, 2004) ovat toistuvasti osoittaneet, että identiteetit eivät ole koherenteja ja pysyviä entiteettejä. Kuten oli odotettavissa, tutkielmani ei myöskään paljastanut jotain tiettyä ja pysyvää orkesterimuusikon identiteettiä, vaan tutkimusaineistoni sisälsi paljon variaatiota siitä, mitä on olla kuu-kausipalkkainen rivimuusikko sinfoniaorkesterissa. Konstruktionistisen ajattelutavan mukaan tarkoitukseni ei kuitenkaan ollut analysoida puhetta suhteessa siihen, miten hyvin tai huonosti se kuvastaa todellisuutta, vaan mielenkiintoni kohdistui siihen,

minkäläinen todellisuus haastattelupuheessa rakentuu ja minkälaisia seurauksia sillä on orkesterin rivimuusikolle.

Tässä luvussa käyn ensin läpi tutkimustulokseni ja peilaan niitä aiempaan tutkimukseen. Seuraavaksi arvioin tutkielmani teoreettismetodologisen lähestymistavan soveltuvuutta aiheeni tutkimiseen, tuon esiin jatkotutkimusaiheita sekä arvioin tutkielmani luotettavuutta ja etiikkaa. Aivan viimeiseksi pohdin tutkielmani yhteiskunnallista relevanssia.

## **7.1 Tutkimustulokset ja niiden vertaaminen aiempaan tutkimukseen**

Tutkielmani varsinaiseen tutkimuskysymykseen, kuinka orkesterin rivimuusikot neuvottelevat identiteetistään, hain vastausta kolmen tarkentavan kysymyksen avulla:

1) minkälaisia tulkintarepertuaareja ja subjektipositioita identiteettineuvotteluissa esiintyy, 2) kuinka tulkintarepertuaareja ja muita diskursiivisia resursseja käytetään orkesterin rivimuusikon identiteetin rakentamisessa ja 3) minkälaiseksi orkesterin rivimuusikon identiteetti rakentuu.

Paikansin aineistostani neljä tulkintarepertuaaria, joita käytettiin identiteettien rakentamisessa. Tulkintarepertuaarien ohella identiteettineuvotteluissa esiintyi runsaasti erilaisia diskursiivisia keinoja ja strategioita – esimerkiksi kategorisointia, oletettuun vastaargumenttiin varautumista ja ääri-ilmaisujen käyttöä – joiden tehtävänä oli vakuuttaa kuulija sekä vahvistaa omaa positiota. Nimesin tulkintarepertuaarit seuraavasti: yhteisöllisyyden tulkintarepertuaari, yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaari, omakohtaisuuden tulkintarepertuaari ja suorittavan työn tulkintarepertuaari.

Yhteisöllisyyden repertuaarissa orkesterin rivimuusikko positioitui osaksi kokonaisuutta, jolla viitattiin sekä työyhteisöön että taiteeseen. Yhteisöllisyyden repertuaaria käytettiin yhteisöllisen taiteilijaidentiteetin rakentamiseen, ja puhetapaa hyödyntämällä yhteisöllinen taiteen tekeminen ja pelkkä työn tekeminen erotettiin toisistaan. Yhteisöllisyyden repertuaari rakensi kuvaa sellaisesta orkesterimuusikkoudesta, jonka toiminnan pohjalla oli lähtökohtainen halu yhdessä tekemiseen ja yhteisön osana olemiseen. Yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarilla oli paljon yhteistä Rauhalan (2012) tutkimuksessa esiintyneen yhteisöllisyysdiskurssin kanssa, jossa keskeistä olivat yhteisön tarpeet ja vaatimukset sekä toiminnan yhtenäisyys ja yhdenmukaisuus. Yhteisöllisyysdiskurssissa yksilöllisyys nähtiin vahingollisena orkesterin yhteiselle päämäärälle. Yhteisöllisyyden

tulkintarepertuaarissa rakentunut korostuneen myönteinen kuva yhteisöllisestä orkesterimuusikkoudesta vahvistaakin aiemman tutkimuksen (Brodsky, 2006, s. 68) havaintoja siitä, että orkesterityön viehätys piilee niissä erilaisissa positiivisissa sosiaalisissa ilmiöissä, joita työskentely samanhenkisten ihmisten kanssa voi parhaimmillaan synnyttää.

Yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaari näyttäytyi yhteisöllisyyden tulkintarepertuaarin vastaparina. Yksilökeskeisyyden repertuaarissa orkesterimuusikon subjektiposiitioksi muodostui erottautumaan pyrkivä individualisti. Tätä puhetapaa käytettiin ennen kaikkea sen rakentamiseen, mistä orkesterimuusikkoudessa ei pitäisi olla kysymys. Sekä yhteisöllisyyden että yksilökeskeisyyden repertuaarien avulla irtisanouduttiin selkeästi individualistisesta orkesterimuusikkoudesta. Näillä tulkintarepertuaareilla tuotettu yhteisöllisyys ja yksilökeskeisyys voidaankin ymmärtää samalla tavalla tosilleen vastakkaisina ilmiönä kuin kollektiivisuus ja individualistisuus perinteisessä sosiaalipsykologiassa tutkimuksessa: kollektivistisen ajattelutavan mukaan yksilön odotetaan mukauttavan omat tavoitteensa ryhmän tavoitteisiin, kun taas individualistisuus sisältää idean yksilön itsemääräämisestä ja vapaudesta (ks. Triandis, 1995).

Yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaari oli osittain yhteneväinen Rauhalan (2012) tutkimuksen yksilödiskurssin ja solistidiskurssin kanssa. Ensin mainittuun kuului yksilön omia intressejä ja pyrkimyksiä korostavia ajatuksia. Osaamista ja taitavuutta korostava solistidiskurssi puolestaan nosti näkyväksi yhteisöllisen orkesterityön ja muusikoiden yksilöllisten pyrkimysten välisen ristiriidan, mikä Rauhalan tutkimuksessa näkyi ykkös- ja kakkosviulujen välisessä suhteessa esimerkiksi kilpailullisuutena. Omassa tutkielmasani yhteisöllisyys- ja yksilökeskeisyysrepertuaareja käyttämällä tehtiin eroa ykkös- ja kakkosviuluryhmien välille. Viuluryhmien keskinäinen suhde ei työssäni kuitenkaan rakentunut kilpailulliseksi, vaan kilpailullisuus tuotettiin yksilökeskeisyyden tulkintarepertuaariin tukeutuen orkesterimaailmaan kuuluvana yleisenä ilmiönä. Kakkosviulistit positioituivat eronteossa ykkösviulisteja yhteisöllisemmiksi, minkä myötä heitä myös arvotettiin myönteisemmin.

Omaehtoaisuuden tulkintarepertuaarissa orkesterin rivimuusikko positioitui omaehtoaiseksi ja luovaksi itsen ilmaisijaksi sekä musiikin ymmärtäjäksi ja tulkitsijaksi. Omaehtoaisuus esitettiin orkesterimuusikkouteen kuuluvana perustavanlaatuisena asiana. Omaehtoaisuuden tulkintarepertuaarin tunteita korostavassa puhetavassa voi nähdä piirteitä ekspressiivisen individualismin ideasta. Sen mukaisesti itseilmaisuus ymmärretään omien

tunteiden esiintuomisena ja ilmaisemisena. Ekspressiivisessä individualismissa korostuvat myös yksilön kokemuksen rikkaus ja usko omanlaiseen, muista riippumattomaan ja uniikkiin kokemusmaailmaan. (Vesala, 1996, s. 10; 2002, s. 64.) Omakohtaisuuden tulkintarepertuaaria, kuten yhteisöllisyyden repertuaaria, käytettiin taiteilijaidentiteetin rakentamiseen sekä taiteen ja työn väliseen erontekoon. Vastaavaa puhetapaa ei esiintynyt lainkaan Koivusen (2003) eikä Rauhalan (2012) tutkimuksissa, mikä selittyy tutkimustemme täysin erilaisilla tutkimusaiheilla ja tarkastelun kohteilla.

Suorittavan työn tulkintarepertuaari näyttäytyi omakohtaisuuden tulkintarepertuaarin vastaparina. Suorittavan työn repertuaarissa orkesterin rivimuusikko positioitui koneen osaksi ja suorittavan työn tekijäksi, ja orkesterimuusikkous merkityksellistettiin selkeästi työntekona. Orkesteri näyttäytyi tehdasmaisena laitoksena, jossa rivimuusikolla ei ollut omaehtoista taiteellista toimijuutta. Orkesteria onkin kuvattu aiemmassa tutkimuksessa tehtaana, jonne on heitetty vähän taidetta sekaan (Mogelof & Rohrer, 2005, s. 94). Niin ikään Dobsonin (2010) tutkimuksessa orkesterimuusikkous merkityksellistettiin työnteoksi, ei taiteilijuudeksi. Tätä puhetyyliä käytettiin työläisidentiteetin rakentamiseen ja sen perustelemiseen, miksi orkesterimuusikko ei ole tai voi olla taiteilija. Tätä puhetapaa ei myöskään esiintynyt edellä mainituissa Koivusen ja Rauhalan diskursiivisissa tutkimuksissa, mikä niin ikään selittyy tutkimusaiheiden eroilla.

Käsitin tulkintarepertuaareissa rivimuusikoille tarjoutuneet subjektipositiot Varjosen (2013) tapaan eräänlaisina identiteettiprojektien rakennusvälineinä, joita voidaan ottaa käyttöön tai hylätä, tai ikään kuin väliaikaisina identiteetteinä, joihin liittyy oikeuksia ja velvollisuuksia. Kiteytin tulkintarepertuaareissa esiintyneet subjektipositiot kahdeksi polarisoituneeksi identiteetiksi: taiteilijuudeksi ja työläisyydeksi. Niissä tulivat esiin ne keskeisimmät erot ja tavat, joilla haastatteluissa merkityksellistettiin rivimuusikkoutta. Taiteilijuus ja työläisyys ovat sosiaalisia kategorioita, jotka pitävät sisällään ideologioita (ks. Reynolds & Wetherell, 2003). Näitä kategorioita käytettiin retorikina ja diskursiivisina keinoina rivimuusikoiden identiteettineuvotteluissa.

Taiteilijaidentiteetti viittasi nimen mukaisesti niihin positioihin, joista käsin rivimuusikoille mahdollistui taiteilijuus ja taiteen tekeminen. Taiteilijaidentiteettiä vahvistettiin eksplisiittisesti kontrastoimalla se suorittavan työn kanssa. Taiteilijuus rakentui vahvan normatiivisena asiana: sitä edellytetään kaikilta orkesterimuusikoilta. Tältä osin tutkielmani tuki aiemmin tehtyjä havaintoja (Hunt, Stelluto & Hooijberg, 2004, s. 146,

158–159) siitä, että orkesterimuusikot tekevät työssään sekä yksilöinä että ryhmänä erilaisia luovia ratkaisuja. Taiteilijuus kuitenkin tuotettiin toisinaan luvanvaraisena ja vaihtelevasti toteutuvana asiana. Taiteilijuutta perusteltiin ja oikeutettiin eri tavoin, eikä se vaikuttanut tasa-arvoiselta mahdollisuudelta kaikille orkesterissa työskenteleville, etenkin rivimuusikoille. Rivimuusikon identiteetti näyttäytyikin taiteilijuuden puutteen takia "ongelmallisena identiteettinä" eli negatiivisesti arvottuvana ja korjaavaa retorista työtä vaativana identiteettinä (Reynolds & Taylor, 2005; Varjonen, 2013, s.66; Wetherell, 1998).

Työläisidentiteetti viittasi pääasiassa niihin suoritettavan työn repertuaarilla rivimuusikoille tuotettuihin subjektipositioihin, joille taiteilijuus ja omakohtainen taiteen tekeminen orkesterissa ei ole mahdollista. Työläisyys näyttäytyi enimmäkseen taiteilijuuden puutteellisena vastakohtana ja ikävänä ”tosiasiana”, jolle ei ollut mitään tehtävissä. Työläisen identiteetti voidaankin ymmärtää vajavaisuusidentiteettinä (deficit identity), joka pohjautuu siihen, mitä hänellä ei ole (Taylor, 2007). Työläisidentiteetti vahvisti aiempia havaintoja siitä, että orkesterimuusikot eivät voi työssään toteuttaa itseään täysin luovina taiteilijoina (Abeles & Hafeli, 2012; Parasuraman & Purohit, 2000), ja että heidän on tukahdutettava siellä itseilmaisulliset tarpeensa (Atik, 1994). Toisinaan työläisyyttä kuitenkin tuotettiin myös tukeutumalla työntekoon liittyviin kulttuurisiin itsestään selvyiksiin (common sence), jolloin työläisidentiteetti ei värittänyt yhtä negatiivisesti. Työläisidentiteetin rakentaminen ongelmattomaksi vaati kuitenkin paljon perusteluja, kun se suhteutettiin sellaiseen kulttuurisesti konventionaaliseen ajattelu-tapaan, jossa taidetta ei tehdä rahasta. Kuukausipalkatun taidealan työläisen identiteetti näyttäytyi, kuten myös rivimuusikon identiteetti taiteilijuutta rakennettaessa, korjaavaa retoriikkaa vaativana ”ongelmallisena identiteettinä”.

Anu Vehviläisen (2008) pohdinta orkesterimuusikon taiteilijuuden toteutumisen mahdollisuudesta resonoi tutkielmani kanssa. Rivimuusikon taiteilijuus näyttäytyi työssäni luvanvaraisena, ja itsensä toteuttamisen mahdollisuutta tuotettiin ennen kaikkea ylemmissä positioissa oleville. Tämän lisäksi työläisyyden keskeinen piirre oli luovuuden totaalinen puuttuminen ja käskytettävänä oleminen. Nämä vahvistivat Vehviläisen (2008, s.71–72) esittämää epäilyä siitä, että taiteilijuudelle ominaiset asiat eivät välttämättä toteudu orkesterityössä. Toisaalta taiteilijaidentiteettiä rakennettiin aineistossani myös siten, että orkesterimuusikon työn erottamattomana osana nähtiin omakohtainen ja yksilöllinen ilmaisu. Tämän lisäksi orkesterimuusikot paikansivat itsensä taiteellisen

kokonaisuuden osaksi, jolloin taiteen tekeminen yhdessä muiden kanssa näyttäytyi erityisen palkitsevana. Myös Vehviläinen (2008) toi esiin, että orkesterimuusikon on kuitenkin mahdollista toteuttaa taiteilijuuttaan suhteessa esitettävään teokseen ja omaan soittimelliseen osuuteensa sekä kommunikoidessaan musiikillisesti muiden orkesterin soittajien kanssa (mts.71–72).

Taiteilija- ja työläisidentiteettien perusteella orkesterin rivimuusikkoudesta muodostui korostuneen ambivalentti vaikutelma. Identiteetit rakentuivat erilaisille vastakkaisille jännitteille, ja identiteettejä rakentavan puheen taustalla oli kuultavissa sekä taiteeseen että työhön liittyviä ideologisia kaikuja. Aineistoni analyysi paljastikin orkesterityöhön liittyvän ”ideologisen dilemman” (Billig ym. 1988), joka syntyi vapauden ja sen puutteen välille: Muusikko pyrkii toteuttamaan taiteilijuuttaan orkesterityössä yhdessä muiden kanssa. Orkesterityöhön kuuluva rakenteellinen hierarkia ja kapellimestarin taiteellinen määräysvalta vievät kuitenkin orkesterin rivimuusikolta taiteellisen autonomian. Dilemmaan ei ole tarjolla ratkaisua, sillä kuukausipalkkainen työ sinfoniaorkesterissa tarjoaa muusikolle turvaton toimeentulon. Orkesterityö näyttääkin asettavan muusikon taiteellisesti kompromettoituun asemaan. Orkesterin rivimuusikon ”taiteilijuusdilemma” piirtyy selkeämmin sitä taustaa vasten, että muusikoiden koulutus kannustaa alusta alkaen omakohtaiseen ja yksilölliseen taiteelliseen tulkintaan ja ilmaisuun (Atik, 1994). Tämän lisäksi orkesterin rivimuusikoilta ja kaikilta muiltakin orkesterin jäseniltä edellytetään taiteen eetoksen mukaista taiteellista näkemystä ja suhtautumista työhönsä. Orkesteripaikoista käydään myös kovaa kilpailua. Klassisen musiikin piirissä – kuten taidealalla yleensäkin – toimeentuloon liittyy epävarmuutta (Rensujeff, 2010), minkä lisäksi ammattiorkestereita ja niiden tarjoamia työpaikkoja on varsin vähän. Orkesterin rivimuusikot tasapainottelevatkin identiteettineuvottelussa erilaisten konkreettisten strategioiden välillä: he muuttavat tarvittaessa omaa suhtautumistapaansa rivimuusikon työhön, suunnittelevat pyrkivänsä korkeampaan asemaan orkesterin hierarkiassa tai siirtävät taiteilijuuden orkesterityön ulkopuolelle.

Rivimuusikoiden identiteettineuvotteluissa nousi vahvasti esiin sekä kapellimestarin ja orkesterin välinen että orkesterin sisäinen hierarkia. Tutkielmani tulokset eivät tukeneet aiempia havaintoja (Dobson, 2012; Rauhala, 2012, s. 58) siitä, että orkesterityöhön liittyvä hierarkkisuus hyväksyttäisiin yleisesti orkesterimuusikoiden keskuudessa ja että se nähtäisiin yksiselitteisen tarpeellisenä, välttämättömänä ja itsestään selvänä asiana. Hierarkiasta ei tutkielmassani puhuttu ääneen eikä sitä kritisoitu eksplisiittisesti. Kuitenkin

rivimuusikot rakensivat työläisidentiteettiä negatiiviseen sävyyn taiteellisen autonomian puutteelle alistetun positiosta käsin. Tämän lisäksi he haastoivat implisiittisesti ylemmänä hierarkiassa olevien taiteellisen vallan taiteilijuuttaan koskevissa perusteluissaan. Niissä peräänkuulutettiin rivimuusikoiden oikeutta olla taiteilija ja esitettiin huomioita kapellimestarien taiteellisista näkemyksistä ja liiallisesta kontrollista. Yllä viitattuun Dobsonin (2010) tutkimukseen oli kuitenkin haastateltu vain kolmea eri jousisoitinten ammattilaista, jotka työskentelivät orkesterissa freelance-statuksella. Mielestäni edellä mainitun tutkimuksen tulokset vaativatkin lisää selvitystä. Rauhala (2012, s. 72) puolestaan toi esiin, että hänen alun perin lehtijulkaisua varten kerätyssä haastatteluaineistossaan pyrittiin antamaan myönteinen kuva orkestereista. Lisäksi Rauhalan aineiston haastattelut oli toteutettu kokonaisten soitinsektioiden fokusryhminä, jolloin läsnä oli hierarkkisesti eriarvoisia kollegoita. Hierarkiasta ei siis kenties haluttu puhua haastattelutilanteessa ääneen. Kohderyhmien eroavaisuuksien takia yllämainittujen tutkimusten tulokset eivät ole täysin suhteutettavissa tutkielmani tuloksiin.

Tutkimustulokseni olivat osittain samansuuntaiset Koivusen (2003) tutkimustulosten kanssa. Hänen paikantamassaan auktoriteetin vastustamisen diskurssissa orkesterimuusikot kuvasivat kapellimestarin ja soittajien välisen hierarkian aiheuttamaa alistussuhdetta ammattinsa vaikeimmaksi asiaksi. Hierarkiaan oli sopeuduttava, halusi tai ei. Soittajien välinen hierarkia jäi Koivusen mukaan aineistossa kuitenkin ”mystiseksi alueeksi”: joko se koettiin ongelmattomaksi, tai muusikot välttivät puhumasta arkaluontoisesta aiheesta. (Mts.105, 118.) Tutkielmassani sekä kapellimestarin ja orkesterin välinen että orkesterin sisäinen hierarkia näyttäytyivät ongelmallisina. Niin ikään Koivusen tutkimukseen haastatellut eivät olleet ainoastaan rivimuusikoita ja viulisteja, joten tuloksemme eivät ole täysin verrannolliset toisiinsa.

Taiteilijuutta ja työntekoa ei ole taiteilija-ammatteja koskevassa tutkimuksessa ja kirjallisuudessa (mm. Houni & Ansio, 2014; Jokinen, 2010) aina erotettu toisistaan, vaan ne on käsitetty taiteilijuuden eri puolina. Niiden taiteilijäkäsitys on pitänyt sisällään sekä perinteisen johdatuksen ohjaaman myyttisen hahmon että kunnollista palkkaa saavan työntekijän: kutsumuksellinen elämäntapa ja ammattilaisuus on nähty taiteilijaidentiteetin kulmakivinä (Piispa, Ansio, Houni & Käpykangas, 2015). Esimerkiksi Hounin ja Ansion (2014) löytämät elämäntapa- ja työntekijädiskurssit tuottivat taiteilijuuden toisaalta erikoislaatuiseina olemisen tapana ja toisaalta ammattina. Tutkielmassani orkesterimuusikkous rakentui pelkäksi suorittavaksi palkkatyöksi aina kun haastatellut tuottivat



itselleen työläisidentiteettiä ja toisinaan myös silloin, kun he positioituivat taiteilijoiksi. Orkesterityö näyttäytyikin ikään kuin sellaisena ”muuna työnä”, jota tehdään ainoastaan rahan takia (ks. Rensujeff, 2010, s.13; Taylor & Littleton, 2008). Houni ja Ansio (2014, s. 385) ovat todenneet diskursseilla olevan merkitystä taiteilijaidentiteetin rakentamisessa. Heidän artikkelistaan ei kuitenkaan käy selväksi, miten edellä mainitun tutkimuksen diskursseista on päädytty puhumaan taiteilijuusdiskursseina eikä esimerkiksi kirjailija- tai näyttelijädiskursseina. Oliko haastateltavien taiteilijuus eräänlainen tutkijoiden ennako-oletus ja valmiin taiteilijakategorian tarjoama konstruktio, vai määrittelyvätkö tutkittavat itse itsensä taiteilijoiksi, vai tuottivatko he itselleen haastattelupuheessa taiteilijaidentiteettiä? Esimerkiksi Elina Jokinen (2010, s. 143–178) ei ole kirjoittanut väitöstutkimuksessaan taiteilijaidentiteeteistä vaan kirjailijaidentiteeteistä. Yhtä tiettyä kirjailijaidentiteettiä määrittävänä ihanteena hän mainitsi ”romanttisen taiteilijaneron”.

Sekä tutkimustulokseni että aiemman tutkimuksen pohjalta tekemäni edellä mainitut havainnot todentavat osaltaan taiteilijuuden ympärillä käytävää henkistä kädenvääntöä siitä, miten myyttisiä konnotaatioita sisältävä taiteilijuus tulisi missäkin yhteydessä määritellä ja ymmärtää. Samalla ne paljastavat orkesterimuusikolle annetun ”esittävä taiteilija”-nimikkeen epämääräisyyden ja häilyvyyden.

## 7.2 Tutkielman arviointia

Tutkimuksella ei tähän saakka ole ollut paljoakaan sanottavaa orkesterin rivimuusikkoudesta. Tutkielmani edustaakin sellaista orkesterimuusikkouden perustutkimusta, joka tuntuu puuttuvan ainakin Suomessa kokonaan. Orkesteria yleensä koskevaa aiempaa tutkimusta on löydettävissä helpommin. Tutkimuksissa orkesteri on kuitenkin yliyksinkertaistettu siten, että orkesterin sisäinen variaatio ja vaihtelevuus on jätetty lähes täysin huomiotta. Tutkimuksia on lisäksi vaivannut usein eräänlainen dikotomia – kapellimestari vastaan orkesteri – jolloin kapellimestari on näyttäytynyt taiteilijana ja orkesteri hänen instrumenttinaan. Orkesterimuusikon arvo taiteellisessa prosessissa on tästä näkökulmasta katsottuna vain välineellinen. Tämä implisiittisiä arvolatauksia ja suhtautumistapoja sisältävä asetelma on pitänyt yllä kapellimestarin ja orkesterimuusikon välistä valtasuhdetta ja vahvistanut kapellimestarin ylivertaista taiteilija-asemaa suhteessa orkesterimuusikoihin entisestään. Yhtenä tavoitteenani olikin antaa orkesterin rivimuusikolle ”ääni” orkesteria koskevassa tutkimuksessa.

Halusin tarkastella tutkielmassani orkesterimuusikoita konstruktionistisesta näkökulmasta osana taiteenteon prosessia ja sitä, miten he merkityksellistävät orkesterimuusikkouttaan. Diskursiivinen psykologia osoittautui mielestäni soveltuvaksi lähestymistavaksi orkesterimuusikkouden tutkimiseen, tässä tapauksessa erityisesti rivimuusikkouden ja taiteilijuuden välisen suhteen tarkasteluun. Sen sijaan, että olisin lähestynyt rivimuusikkoutta ja taiteilijuutta valmiiksi annettuina ja olemassa olevina kategorioina, minun oli mahdollista tarkastella niiden rakentumista, niiden välisen suhteen muotoutumista ja niiden käyttöä puheessa. Lähestymistapa vangitsi sen paradoksisen suhteen, joka vallitsee kielen käyttäjän ja kielen (diskurssin) välillä: yksilö on samaan aikaan sekä kielen tuote että sen tuottaja (Billig, 1991; Edwards & Potter, 1992).

Synteettinen lähestymistapa (Wetherell, 1998) mahdollisti identiteettityössä mukana olevien monien vaihtoehtojen, konfliktien ja rajoitteiden esille tulon. Identiteetti on tulkintakäsite, jolla minun oli mahdollista tavoittaa kielenkäytön eri tasot. Puheen seurauksena rakentui eri versioita orkesterin rivimuusikkoudesta, ja niissä kuvastuivat sekä paikallinen että historiallinen konteksti. Pysin yhdistämään kielenkäytön mikro- ja makrotasot sekä huomioimaan näiden tasojen yhtäaikaaisuuden, liikkuvuuden ja monikerroksisuuden. Arkipäiväisen kielenkäytön lisäksi pyrin tarkastelemaan siihen niveltäviä laajempia jännitteitä sekä niitä vaikutuksia ja seurauksia, joita kielenkäytöllä oli. Pääsin hyvin hienovaraisesti tarkastelemaan sitä, miten orkesterissa vallitsevat olosuhteet vaikuttavat rivimuusikon identiteetin rakentumiseen ja miltä orkesterin rivimuusikon asema näyttää hierarkkisessa työympäristössä. Analyysini paljasti, että taiteilija-identiteetin rakentaminen saattaa olla haastavaa orkesterissa: orkesteri-instituution ja yhteiskunnan realiteetit sekä taiteilijuuteen liitetyt konventionaaliset merkitykset tuotiin yhteen orkesterimuusikon identiteettineuvotteluissa.

Tutkielmani perusteella ei mielestäni ole väärin sanoa, että taiteilijuus on mahdollisempaa niille, joilla on enemmän taiteellista valtaa. Esimerkiksi työläisidentiteetissä ja rivimuusikon ideologisessa dilemmassa kuvastui vallan epätasainen jakautuminen orkesterissa. Orkesterissa valta onkin annettu ennen kaikkea kapellimestareille, mutta myös konserttimestareille ja äänenjohtajille. Tutkielmani antaa näin ollen aihetta jatko-tutkimukselle, jossa tulisi ottaa huomioon erityisesti orkesterin rakenteellinen hierarkia. Tutkimuksen tulisi tarkastella esimerkiksi hierarkian ylemmillä tasoilla käytävää identiteettineuvottelua. Niillä tavoilla, joilla esimiesasemassa olevat puhuvat rivimuusikoista – esimerkiksi taiteilijoina tai työläisinä – saattaa olla konkreettisia seurauksia rivimuusi-

koille, esimerkiksi taiteilijaa saatetaan kuunnella taiteellisissa päätöksissä, työläistä ei. Tutkimuksen tulisi tarkastella myös sitä, minkälaisia ovat orkesterin hallitsevat puheetavat ja minkälaisia seurauksia niillä mahdollisesti on orkesterimuusikoille. Tuleeko esimerkiksi rivimuusikon työläisyyttä korostava puhe kuulluksi, jos taiteilijuutta korostavalla puheella on orkesterissa yleisesti tai etenkin valtaa pitävien keskuudessa hegemoninen asema.

Tutkielmani osoitti sen, että kysymys taiteilijuudesta on relevantti orkesterimuusikolle, minkä lisäksi tutkimustulokseni kielivät taiteilijuuskeskustelun puutteesta orkesterissa ja orkesterimuusikoiden keskuudessa. Sen sijaan, että olisin tarkastellut orkesterin rivimuusikon taiteilijuutta joidenkin objektiivisten tai subjektiivisten kriteerien pohjalta (ks. luku 3), minun oli haastatteluaineistoni kautta mahdollista tarkastella sitä, millaiset identiteetit olivat rivimuusikoille mahdollisia. Tutkielmani teki myös näkyväksi, että ”taiteilijalle” nimetyt ominaisuudet eivät ilmaise taideammattilaisen ”alkuperäistä tai sisäistä” identiteettiä, vaan ne ovat myös erilaisten puhetapojen tulosta. Taiteilijuus ei siis ole sosiaalisesta ja kulttuurisesta todellisuudesta irrallinen kiistämätön ”tosiseikka”, vaan tiettyssä ajassa ja paikassa, tiettyjen olosuhteiden tuloksena syntynyt merkitysjärjestelmä.

Taiteilijatutkimuksessa on peräänkuulutettu erilaisten metodien suurempaa kirjoa (Rensujeff 2010, s. 174). Diskursiivinen psykologia voi mielestäni vastata huutoon ja lisätä ymmärtämystä taiteilijuuteen liittyen. Orkesterimuusikon taiteilijaidentiteettiä tulisi jatkossa tarkastella esimerkiksi suhteessa esitettäviin teoksiin: identiteetin rakentamiseen saattaa haastatteluaineistoni perusteella vaikuttaa osaltaan se, mieltääkö orkesterimuusikko esitettävät teokset taiteeksi vai joksikin muuksi, ja kokeeko hän ylipäänsä työskentelevänsä taiteen parissa. Orkesterimuusikon taiteilijuuteen liittyvän tutkimuksen ei myöskään tulisi rajoittua vakituisesti kiinnitettyihin kuukausipalkkaisiin orkesterimuusikoihin. Esimerkiksi freelance-muusikoilla saattaa olla enemmän taiteellista vapautta, mikä voi edesauttaa taiteilijuutta. Heidän epäsäännöllinen toimeentulonsa kuitenkin saattaa aiheuttaa taloudellista epävarmuutta, mikä voi puolestaan olla esteenä taiteilijuudelle. Taiteilijuuden diskursiivinen psykologia voisi edistää erilaisten myyttisten aineiden väistymisessä taidealalla sekä taiteeseen liittyvässä tutkimuksessa.

Potter ja Wetherell (1987, s. 172) ovat painottaneet tutkimusraportin merkitystä tutkimusprosessin vahvistajana ja validoijana. Olen pyrkinyt esittämään analyysini ja

saamani tulokset läpinäkyvästi siten, että lukijan on mahdollista ymmärtää, mihin tulkintani on perustunut. En myöskään väitä, että aineistoni kuvaisi yleisesti kaikkia rivimuusikoita, vaikka analyysissä löydetty merkitykset ovatkin jossain määrin jaettuja (ks. Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen, 2010, s. 26–29). Täysin noviisina tutkijana törmäsin tutkielman teon aikana kuitenkin lukuisiin haasteisiin ja jouduin ratkomaan erinäisiä ongelmia, joita on syytä tuoda esiin.

Aiheestani ei ollut tarjolla aiempaa tutkimusta, mikä oli haastava lähtökohta tutkielman teolle. Tämä kuitenkin lisäsi motivaatiotani. Mahdollisuus osallistua tähän niukkana käytyyn keskusteluun tuntui erittäin mielekkäältä, sillä tuoreelle orkesterimuusikkouteen liittyvälle tutkimukselle tuntui olevan tarvetta. Päädyin näin ollen yhdistämään eri tutkimusparadigmoja, koska konstruktionistisesta näkökulmasta tehtyä diskurssianalyytistä orkesteriin liittyvää tutkimusmateriaalia ei löytynyt lainkaan lukuun ottamatta Koivusen (2003) väitöstutkimusta ja Rauhalan (2012) erittäin ansiokasta tutkielmaa. Konstruktionistisen ajattelutavan mukaan ”tieto” tuotetaan kielessä. Mielestäni voidaankin ajatella, että tutkielmassani esitelty realistista paradigmaa edustavat tutkimukset voivat keskustella konstruktionistisen tutkielmani kanssa, sillä niiden kielelliset merkitykset ovat rakentuneet samoissa taide- ja orkesterimaailman diskursseissa. Tutkimusten tematiikka oli riittävän yhdenmukaista, ja niissä käytetyt kielelliset ilmaisut olivat helposti tunnistettavissa samojen diskurssien tuotteiksi. Realistisessa tutkimuksessa rakentunutta kuvaa orkesterimuusikkoudesta voi näin ollen mielestäni jossain määrin suhteuttaa orkesterin rivimuusikkouden tulkintarepertuaarien ja identiteettineuvotteluiden tuotamiin merkityksiin.

Kuten jo aiemmin olen tuonut esiin, tutkielmani tulosten vertaileminen aiempiin orkesterista tehtyihin tutkimuksiin oli paradigmojen eroavaisuuden lisäksi ongelmallista myös siksi, että tutkimusten aineistot oli kerätty täysin eri tavalla. Tämä aineiston sisäisen variaation ongelma koskee jossain määrin myös omaa aineistoani: oopperaorkesteri ja niin sanottu tavallinen sinfoniaorkesteri poikkeavat toisistaan joiltain osin, esimerkiksi ohjelmiston suhteen, mikä vaikuttaa rivimuusikon työhön. Rivimuusikon työnkuva ja orkestereiden hierarkkinen rakenne ovat kuitenkin yhteneväiset, joten en kokenut tätä suureksi ongelmaksi. Myös kaikkien rivimuusikoiden puhe sisälsi samoja toistuvia elementtejä orkesterista riippumatta.

Haastattelujen tekeminen oli erittäin antoisaa. Käsittelimme luottamuksellisesti arkojakin aiheita, mikä oli minulle orkesterimuusikkona täysin uusi kokemus. Haastattelut kuitenkin rönnsyivät, ja haastattelukysymykset kirvoittivat laajan aineiston, joten litteoitavaa kertyi tarpeettoman paljon. Aineistoa analysoidessani erityistä päänsäivää puolestaan aiheuttivat väittämämuotoiset haastattelukysymykset, jotka soveltuvat paremmin laadulliseen asennetutkimukseen. Väittämien myötä tulin tarjonneeksi haastateltaville valmiita kategorioita: leipätyöläisen ja kutsumusammattilaisen. Nämä kategoriat nousivat kuitenkin esiin haastateltujen omaehtoisessa puheessa jo ennen väittämien esittämistä, aivan kuten taiteilijuuskin (ks. luku 5.1). Lisäksi konstruktionistisen ajattelutavan mukaan kaikki ääneen lausutut ja tuotetut merkitykset ovat peräisin diskursseista, joita haastattelija ja haastateltava yhdessä uusintavat (Burr, 2010, s. 2–5). Väittämämuotoisten kysymysten kokonaisvaltaista merkitystä on siis vaikea arvioida. Kaiken kaikkiaan ne toivat mielenkiintoisen lisän keskusteluihin ja aineistooni, kun olin vihdoinkin ratkaissut tavan tuoda ne mukaan analyysiin.

Aineistonkeruun (luku 5.1) yhteydessä toin esille omaan muusikkotaustaani siltä osin liittyviä pohdintoja. Roolini vaihteli koko tutkielman teon ajan orkesterin sisäpiiriläisen ja ulkopuolisen tutkijan välillä. Minun onkin mahdotonta arvioida oman muusikkotaustani merkitystä tutkielmani luotettavuudelle. Koin etuna sen, että tunnen vallitsevia kulttuurisia konventioita. Toisaalta monet käytännöt saattoivat näyttäytyä itsestäänselvyksinä. Vaikka olen pyrkinyt jatkuvasti varomaan ja kyseenalaistamaan omaa esiymmärrystäni sekä refleктоimaan aineistoa analysoidessani siitä tekemiäni tulkintoja, ovat omat ennakkokäsitykseni voineet ohjata minua harhaan ja vääristää havaintojani. Pietikäinen ja Mäntynen (2009, s.146) ovat todenneet, että tutkimus saa tyypillisesti alkunsa tutkijan havainnosta tai kokemuksesta, jolloin taustalla on vääräämättä tutkijan esiymmärrystä. Sanojen ja ilmaisujen merkitystä ei myöskään ole mahdollista ymmärtää ilman tietoa kontekstista (mts. 146). Myös Evaldsson (2007) on esittänyt, että tutkija nojaa aina väistäämättä omaan kulttuuriseen kategoriatietoonsa, jota voi käyttää tulkintaresurssina. Uskon, että orkesterimuusikkotaustani edesauttoi minua yhtäältä havaitsemaan merkityksellisiä asioita aineistossa ja toisaalta rajaamaan niiden tulkitsemista. En myöskään tutkinut omaa orkesteriani, vaan valitsin tutkimuskohteekseni sellaiset orkesterit, joissa en ole koskaan työskennellyt.

Haastatteluihin ja taustaani liittyvien eettisten kysymysten lisäksi jouduin pohtimaan myös muita tutkimuseettisiä kysymyksiä. Haastattelupuhe tuotti orkesterin rivimuusik-

kouden jossain määrin ongelmallisena. Päädyin näin ollen miettimään, mitä negatiivisia seurauksia työläisidentiteetin ja suorittavan työn tulkintarepertuaarin ”paljastumisesta” voi olla rivimuusikoille, orkesteri-instituutiolle ja jopa itselleni. Myös viulusektiot vertautuivat ikävällä tavalla keskenään ja näyttäytyivät ajoittain huonossa valossa. Tutkimuksen teossa ei kuitenkaan tule välttää epämiellyttävien asioiden paljastumista. Työläisidentiteetin tekeminen näkyväksi onkin mielestäni tärkeää, sillä orkesterimuusikon – etenkin rivimuusikon – mieltäminen yksiselitteisesti taiteilijaksi voi peittää orkesterityön mahdollisia epäkohtia ja ongelmia. Lisäksi tutkielmani yhtenä tarkoituksena oli löytää niitä tekijöitä, joiden avulla asioita ja olosuhteita voi kehittää. Tulokseni voivat mahdollisesti auttaa romuttamaan niitä liian romanttisia käsityksiä orkesterimuusikkoudesta ja taiteilijuudesta, joita sekä yleisöllä että klassisen muusikon uralle pyrkivillä nuorilla muusikoilla saattaa olla (ks. Atik, 1994; Dobson, 2010; Koivunen, 2003).

### 7.3 Lopuksi

Tutkielmani perusteella uskallan väittää, että orkesterimuusikon virallinen määritelmä ”esittävä taiteilija” luo jossain määrin harhaanjohtavan vaikutelman siitä, minkälaista orkesterimuusikkous on. Kuten tulokseni osoittavat, kysymys taiteilijuudesta on relevantti niille orkesterimuusikoille, joilla on orkesterissa vain vähän omaehtoista taiteellista toimijuutta. Aineistostani olikin löydettävissä elementtejä, joita huomioon ottamalla voitaisiin vaikuttaa nykytilanteeseen. Tutkielmani avaa näin ollen uusia näkökulmia erilaisiin konkreettisiin asioihin, joihin tulisi kiinnittää tulevaisuudessa huomiota.

Kuten jo aiemmin olen esittänyt (luku 3), taiteilijuus ei ole yksiselitteisesti määriteltävissä eikä mitattavissa. Näin ollen sen ei tulisi olla kytköksessä tiettyyn asemaan orkesterissa. Orkesterin sinänsä tarpeelliseen hierarkiaan liittyviä käytäntöjä tulisikin mielestäni joiltain osin tarkistaa. Suurissa sinfoniaorkestereissa rakenteellinen hierarkia mahdollistaa tehokkaan toiminnan soittotilanteessa, mutta samalla se vaientaa rivimuusikon taiteellisen ”äänen”. Muusikkojen eriarvoisuus tulisikin ottaa huomioon orkesterin toiminnassa esimerkiksi lisäämällä sekä kamarimusiikkikokoonpanojen käyttöä kausiohjelmistossa että työaikana palkallisesti tapahtuvaa kamarimusiikkitoimintaa. Kamarimusiikkitoiminta pehmentää hierarkian vaikutusta, sillä kamariyhtyeessä jokaisella muusikolla on mahdollisuus poiketa orkesterityön vakiinnuttamasta roolista. Orkesterin rivimuusikoilla pitäisi myös olla mahdollisuus taiteelliseen vaikuttamiseen esimerkiksi pienryhmäharjoituksissa ja ohjelmistosuunnittelussa. Sekä säännöllinen kamarimusiik-

kitoiminta että ohjelmistosuunnittelu ovat tällä hetkellä mielekäs osa orkesterimuusikoiden työtä esimerkiksi Espoon kaupunginorkesterissa, Tapiola Sinfonietassa.

Tutkimustulokseni kertovat myös, että orkesterin rivimuusikolla on mahdollisuus taiteilijuuteen silloin, kun taidetta tehdään vuorovaikutteisena prosessina. Täten ei ole lainkaan yhdentekevää, millä tavalla esimiesasemassa olevat kommunikoivat rivimuusikoiden kanssa niin taiteellisella kuin toiminnallisellakin tasolla. Orkesterin käytäntöjä pohdittaessa olisikin syytä miettiä, miten eri positoiden välillä käytävää dialogia etenkin taiteellisissa asioissa voitaisiin kehittää, ja tulisiko hierarkkiset positiot ylipäättään nähdä ennen kaikkea työn organisointia ja sujuvuutta mahdollistavina rakenteellisina tekijöinä eikä esimerkiksi taiteellisina statuksina. Lisäksi rivimuusikoiden taiteelliseen panokseen ei pitäisi suhtautua välinpitämättömästi itsestäänselvyytenä, vaan sen arvo on osoitettava arkisissa käytännöissä. Orkestereissa tulisi myös tarkkailla, jääkö soittotyössä tarpeellinen hierarkkinen asetelma vaikuttamaan niissäkin tilanteissa, joissa sitä ei tarvita, kuten esimerkiksi työpaikkakokouksissa. En pyri kyseenalaistamaan johtajuuden tarvetta, vaan peräänkuulutan keskustelua siitä, millä tavoilla ja minkälaista johtajuutta kannattaa erilaisissa tilanteissa toteuttaa.

Hierarkian ohella orkesterimaailman traditionaaliset käytännöt rakentavat ja tukevat eksplisiittisesti erilaisia statuksia muusikoille. Tämä tulee esille esimerkiksi kapellimestareiden ja orkestereiden yhteisissä rituaaleissa: useimmiten vain konserttimestareita, äänenjohtajia ja soolosoittajia kiitetään erikseen sekä harjoitusten että konserttien jälkeen siitäkin huolimatta, että kaikki lavalla olijat ovat osallistuneet saman taideteoksen esittämiseen. Samalla legitimoidaan taiteellinen eriarvoisuus, minkä seurauksena rivimuusikon matalampi taiteellinen status vahvistuu entisestään. Haastatteluaineistossani näitä käytäntöjä merkityksellistettiin epätasa-arvoisina ja eriarvoisuutta tuottavina. Vanhoja traditioita olisi terveellistä välillä tuulettaa.

Suomalaisessa yhteiskunnassa kuukausipalkka tarkoittaa varsinkin taidealalla turvattua toimeentuloa (Rensujeff, 2010). Sen pitäisi kuitenkin toteutua rivimuusikoille ilman taiteellisten arvojen mitätöitymistä. Työläisen identiteetti herättää pohtimaan sitä, onko orkesterimuusikon työ taiteellista työtä vai niin sanottua ”muuta työtä”. Itsensä elättäminen taiteellisella työllä ei näytä toteutuvan suorittavan työläisen näkökulmasta katsottuna (ks. Rensujeff, 2010; Taylor & Littleton, 2008). Kuten jo mainitsin, halusin antaa tutkielmassani orkesterin rivimuusikolle äänen. Tämä ääni on tärkeä myös silloin, kun

puhutaan esimerkiksi valtion avustuksista. Yksittäisen orkesterimuusikon taiteelliseen työskentelyyn suunnataan muita taiteenammattilaisia harvemmin rahoitusta (apurahoja), koska häntä jo tuetaan osana orkesteria ja hänen katsotaan elättävän itsensä nimenomaan taiteellisella työllä (Rensujeff, 2010, s. 106–117, 150–154, 173). Näin ollen on tärkeää, että ammattiorkestereiden ohella tuetaan myös sellaisia vapaita taideyhteisöjä, joissa orkesterimuusikot – taiteilijat – voivat toteuttaa itseään omaehtoisemmin.

Suuri osa suomalaisista muusikoista opiskelee ammattitaiteilijaksi Taideyliopistossa, jossa tulisi pohtia sitä, millaisena ”taiteilijuus” ja sen toteutuminen nähdään opiskelijoiden tulevaisuuden ammateissa ja miten hyvin näkemys vastaa todellisuutta. Jos taideoppilaitos valmistaa taiteilijoita, ovatko he taiteilijoita myös työssään? Toisaalta voidaan kysyä, onko järkevää kouluttaa taiteilijoita, jos taiteilijuus ei taideammattissa olekaan mahdollista. Tulisiko koulutusta kenties laajentaa aiempaa enemmän sellaisilla sisällöillä, jotka tarjoavat taiteen kentällä mahdollisuuden täysin erilaiseen taiteelliseen toimintaan, esimerkiksi yrittäjyyteen? Dobson (2010) ehdottaa, että soitonopiskelijoita pitäisi valmistaa paremmin realistista työuraa varten solismiin ja taiteilijuuteen keskittyvän koulutuksen sijaan. Toisaalta ainoastaan erittäin korkeatasoinen instrumentin hallinta ja taiteellinen taso mahdollistavat työllistymisen orkesterissa ja orkesterin itsensä korkean tason.

Mediasta päätellen kapellimestarimyyttiä ylläpidetään ja rakennetaan edelleen aktiivisesti. Orkesterit hyötyvätkin kapellimestareista monella tapaa: ne profiloituvat helpommin ja saavat tunnettuutta. Tällaisessa asetelmassa on selvää, että yksittäinen rivimuusikko on vain pieni osa kokonaisuutta. Ilman rivimuusikkoa orkesteria ei kuitenkaan ole eikä sinfoniaorkesterille sävelletyn musiikin esittäminen onnistu. Ilman rivimuusikon taiteellista ymmärrystä ja lahjakkuutta yhdenkään kapellimestarin ura ei lähde nousuun, yhdestäkään orkesterista ei tule maailmankuulu eikä yksikään sinfoniaorkesterikonsertti tarjoa yleisölleen taiteellista nautintoa. Orkesterissa kuuluu rivimuusikon ääni!



## Lähteet

Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Haettu 4.3.2018 osoitteesta <https://www.researchgate.net/publication/285409691>

Abeles, H. & Hafeli, M. (2012). Seeking professional fulfillment: US symphony orchestra members in schools. *Psychology of Music*, 42, 35–50. Haettu 15.3.2018 osoitteesta <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735612456447>

Almila, A., & Panula, J. (2010). *Vaistoa on vaikia opettaa*. Helsinki: Teos.

Augoustinos, M., Walker, I., & Donaghue, N. (2014). *Social cognition. An integrated introduction* (3. painos). Lontoo: Sage.

Allmendinger, J., Hackman, J. R., & Lehman, E.V. (1996). Life and work in symphony orchestras. *The Musical Quarterly*, 80, 194–219.

Auslander, P. (2006). Musical personae. *The Drama Review*, 50:1, 100–119.

Atik, Y. (1994). The conductor and the orchestra: Interactive aspects of leadership process. *Leadership and organization development journal* 15:1, 22–28.

Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work Employment Society*, 19, 25–46. Haettu osoitteesta <http://wes.sagepub.com/cgi/content/abstract/19/1/25>

Bamberg, M. (2004). Positioning with Davie Hogan. Stories, tellings, and identities. Teoksessa C. Daiute & C. Lightfoot (toim.), *Narrative analysis: studying the development of individuals in society* (s. 136–159). Lontoo: Sage.

Benwell, B., & Stokoe, E. (2006). *Discourse and Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Benwell, B., & Stokoe, E. (2010). Analysing Identity in Interaction: Contrasting Discourse, Genealogica, narrative and Conversation Analysis. Teoksessa *The Sage Handbook of Identities* (s. 82–103). Lontoo: Sage.

Billig, M. (1987). *Arguing and Thinking: A Rhetorical Approach to Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Billig, M. (1991). *Ideology and opinions. Studies in Rhetorical Psychology*. Lontoo: Sage.

Billig, M. (1992). *Talking of the royal family*. Lontoo: Routledge.

Billig, M., Condor, S., Edwards, D., Gane, M., Middleton, D., & Radley, A. (1988). *Ideological Dilemmas: A Social Psychology of Everyday Thinking*. Lontoo: Sage

Boerner, s. & von Streit, C. (2005). Transformal leadership and group climate: Empirical results from symphony orchestras. *Journal of leadership & organizational studies*, 12, 31–41.

Boerner, s. & von Streit, C. (2007). Promoting orchestral performance: The interplay between musicians' mood and a conductor's leadership style. *Psychology of music*, 35, 132–142.

Brodsky, W. (2006). In the wings of British orchestras: A multi-episode interview study among symphony players. *Journal of occupational and organizational psychology*, 79, 673–690.

Burr, V. (2010). *Social Constructionism* (2. painos). Lontoo: Routledge.

Budds, K., Locke, A., & Burr, V. (2014). Combining forms of discourse analysis: A critical discursive psychological approach to the study of 'older' motherhood. *Sage Research Methods Cases*. Lontoo, Sage. Haettu 25.1.2017 osoitteesta <https://doi.org/10.4135/978144627305013501430>

Davies, H. & Harre, R. (1990). Positioning: the discursive production of selves. *Journal of the Theory of Social Behavior*, 20, 43–65.

Dickie, G. (1981). *Estetiikka – Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia* (Suom. H. Kannisto). Hämeenlinna: Karisto Oy. (Alkuperäinen teos julkaistu 1971.)

Dobson, M. C. (2010). Performing your self? Autonomy and self-expression in the work of jazz musicians and classical string players. *Music Performance Research*, 3, 42–60.

Eagleton, T. (1991). *Ideology: An Introduction*. Lontoo: Verso.

Edley, N. (2001). Analysing masculinity: Interpretative repertoires, subject positions and ideological dilemmas. Teoksessa M. Wetherell, s. Taylor & s. Yates (toim.), *Discourse as Data: A Guide for Analysis* (s. 189–228). Lontoo: Sage.

Edley, N. & Wetherell, M. (1997). Jockeying for position: The construction of masculine identities. *Discourse & Society*, 8, 203–217.

Edwards, D., & Potter, J. (1992). *Discursive psychology*. Lontoo: Sage.

Edwards, D. & Potter, J. (2001). Discursive psychology. Teoksessa A. W. McHoul & M. Rapley (toim.), *How to analyse talk in institutional settings: a casebook of methods* (s. 12–24). Lontoo: Continuum. Haettu 1.4.2018 osoitteesta <https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/bitstream/2134/9485/6/Edwards%20Introduction%20to%20DP%20in%20McHoul%202001.pdf>

Erikson, E. H. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. New York: Norton & Company.

Eteläpelto, A. (2007). Työidentiteetti ja subjektiut rakenteiden ja toimijuuden ristiaallokossa. Teoksessa A. Eteläpelto, K. Collin, & J. Saarinen (toim.), *Työ, identiteetti ja oppiminen* (s. 90–142). Helsinki: WSOY.

Evaldsson, A.-C. (2007). Accounting for friendship: moral ordening and category membership in preadolescent girls relational talk. *Research on language and social interaction*, 40, 377–404.

Haarala, R., Lehtinen, M., Grönroos, E.-R., Kolehmainen, T., Nissinen, I., Eronen, R., & Suorsa, M. (toim.) (2004). Suomen kielen perussanakirja. Helsinki: Edita Prima Oy

Hall, s. (1999). *Identiteetti* (Suom. ja toim. M. Lehtonen & J. Herkman). Tampere: Vastapaino. Alkup. Who needs identity? Teoksessa s. Hall & P. du Gay (toim.), *Questions of cultural identity* (s. 1–17), Lontoo, Sage.

Harré, R. (2004). Positioning theory. Haettu 21.3.2018 osoitteesta [www.massey.ac.nz/~alock/virtual/positioning.doc](http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/positioning.doc)

Harré, R., & van Langenhove, L. (toim.) (1999). *Positioning theory. Moral contexts of intentional action*. Oxford: Blackwell.

Harré, R., & van Langenhove, L. (1999a). The dynamics of social episodes. Teoksessa R. Harré & L. van Langenhove (toim.), *Positioning theory: Moral contexts of intentional action* (s. 1–13). Oxford: Blackwell.

Harré, R., & van Langenhove, L. (1999b). Introducing positioning theory. Teoksessa R. Harré & L. van Langenhove (toim.), *Positioning theory: Moral contexts of intentional action* (s. 14–31). Oxford: Blackwell.

Harré, R., & Moghaddam, F. (2003). Introduction: The self and others in traditional psychology and in positioning theory. Teoksessa R. Harré & F. Moghaddam (toim.), *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts* (s. 1–11). Lontoo: Praeger.

Houni, P., & Ansio, H. (2014). Taiteilijan ammatti tänään – tietoja, taitoja, diskursseja. *Yhteiskuntapolitiikka*, 79, 375–387.

Hunt, J., Stelluto, G. E., & Hooijberg, R. (2004). Toward new-wave organization creativity: Beyond romance and analogy in the relationship between orchestra-conductor leadership and musician creativity. *The leadership quarterly*, 15, 154–162.

Hänninen, V. (2001). Lev Semjonovits Vygotsky – tietoisuuden kulttuurihistoriallinen kehitys. Teoksessa V. Hänninen, J. Partanen & O.-H. Ylijoki (toim.), *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjiä* (s. 79–104). Tampere: Vastapaino.

Imreh, G., & Crawford, M. (2002). In the words of the masters: Artist's accounts of their expertise. Teoksessa R. Chaffin, G. Imreh & M. Crawford (toim.), *Practicing perfection: Memory and piano performance* (s. 26–65). Mahwah: Erlbaum.

Irjala, A. (1991). *Säveltaiteilijatutkimus. Tutkimusjoukon kokoaminen*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta. Haettu 10.4.2018 osoitteesta  
[https://www.taike.fi/documents/10162/76105/no\\_4.pdf](https://www.taike.fi/documents/10162/76105/no_4.pdf)

Jefferson, G. (1990). List-construction as a task and resource. Teoksessa G. Psathas (toim.), *Interaction competence* (s. 63–92). Lanham: University press of America.

Jokinen, A. (2016a). Poliitikkojen puheet puntarissa. Kaupunginvaltuutettujen asunnottomuuspuheiden retoriikka. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysi – Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö* (s. 179–211). Tampere: Vastapaino.

Jokinen, A. (2016b). Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysi – Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö* (s. 249–265). Tampere: Vastapaino.

Jokinen, A. (2016c). Vakuuttelevan ja suostuttelevan retoriikan analysoiminen. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysi – Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö* (s. 338–368). Tampere: Vastapaino.

Jokinen, A., Juhila, K., & Suoninen, E. (1993). Diskursiivinen maailma: teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysin aakkoset* (2. painos) (s. 17–47). Tampere: Vastapaino.

Jokinen, A., Juhila, K., & Suoninen, E. (2012a). Katégoria-analyysin juuret. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen, *Kategoriat, kulttuuri & moraali. Johdatus kategoria-analyysiin* (s. 17–43). Tampere: Vastapaino.

Jokinen, A., Juhila, K., & Suoninen, E. (2012b). Katégoria-analyysin teesit. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen, *Kategoriat, kulttuuri & moraali. Johdatus kategoria-analyysiin* (s. 45–87). Tampere: Vastapaino.

Jokinen, A., Juhila K., & Suoninen, E. (2016a). Johdanto. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen. *Diskurssianalyysi – Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö* (s. 17–22). Tampere: Vastapaino.

Jokinen, A., Juhila, K., & Suoninen, E. (2016b). Diskursiivinen maailma: teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysi – Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö* (s. 25–50). Tampere: Vastapaino.

Jokinen, E. (2010). *Vallan kirjailijat. Valtion apurahoituksen merkitys taiteilijoille vuosituhaten vaihteen Suomessa*. Helsinki: Avain.

Juhila, K. (2016). Kulttuurin jatkuvasti rakentuvat kehät. Tilanteisesta kulttuuriseen kontekstiin. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysi – Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö* (s. 369–407). Tampere: Vastapaino.

Karttunen, s. (1998). How to identify artist? Defining the population for “status-of-the-artist” studies. *Poetics*, 26, 1–19.

Karttunen, s. (2001). Kulttuurityövoima Suomessa 1970–1999. Cultural Employment in Finland 1970–1999. Kulttuurin ammatit ja toimialat väestölaskennan ja työssäkäyntitilaston valossa. *Kulttuuri ja viestintä 2001:2*. Tilastokeskus, Helsinki.

Karttunen, s. (2009). ”Kun lumipallo lähtee pyörimään”. *Nuorten kuvataiteilijoiden kansainvälistyminen 2000-luvun alussa*. (Taiteen keskustoimikunta, tutkimusyksikön julkaisuja no. 36). Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

Kirpal, s. (2004). Work identities of nurses: between caring and efficiency demands. *Career development international*, 9, 274–304.

Koivunen, N. (2003). *Leadership in symphony orchestras: discursive and aesthetic practices*. Tampere: Tampere University Press

Konttinen, R. & Laajoki, L. (2000). *Taiteen sanakirja*. Toim. Kaarina Turtia. Keuruu: Otava.

Kruckenbergs, s. (1996). *Sinfoniaorkesteri ja sen soittimet* (Suom. P. Taubert & s. Salonen). Porvoo, WSOY.

Laki musiikkioppilaitoksista, luku 1, 1§. Haettu 10.2.2017 osoitteesta:  
<http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1995/19950516>

Lee, D. (1987). The semantics of just. *Journal of pragmatics*, 11, 377–398.

Lena, J. C., & Lindeman, D. J. (2014). Who is an artist? New data for an old question. *Poetics*, 43, 70–85.

Lepistö, V. (1991). *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Mogelof, J.P., & Rohrer, L.H. (2005). Rewards and sacrifices in élite and non-élite organisations: Participation in valued activities and job satisfaction in two symphony orchestras. *International Journal of Manpower*, 26, 93–109.

Niska, M. (2015). *Who is serving whom? An agency-for perspective on enterprise promotion in rural Finland* (Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisuja 2015:13). Helsingin yliopisto, sosiaalitieteiden laitos.

Parasuraman, S., & Purohit, Y. s. (2000). Distress and boredom among orchestra musicians: The two faces of stress. *Journal of Occupational Health Psychology*, 5, 74–83.

Parker, I. (1992). *Discourse dynamics. Critical analysis for social and individual psychology*. Lontoo: Routledge

Piispa, M., Ansio, H., Houni, P., & Käpykangas, s. (2015). Osa-aikainen taiteilija? Vahvojen kategorioiden välissä rakentuva hybridi-identiteetti. *Työelämän tutkimus*, 13, 151–157.

Pietilä, I. (2010). Ryhmä- ja yksilöhaastattelun diskursiivinen analyysi. Kaksi aineistoa erilaisina vuorovaikutuksen kenttinä. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.) *Haastattelun analyysi* (s. 212–241). Tampere: Vastapaino.

Pietikäinen, S., & Mäntynen, A. (2009). *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino

Pomerantz, A. (1986). Extreme case formulations: A way of legitimizing claims. *Human studies*, 9, 219–229.

Potter J. (1996). *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction*. Lontoo: Sage.

Potter, J., & Wetherell, M. (1987). *Discourse and Social Psychology*. Lontoo, Sage.

Rauhala, H. (2012). *Tiimityö sinfoniaorkesterissa – merkitysten polyfoniaa soitinsektioiden haastattelupuheessa*. Julkaisematon pro gradu –tutkielma, Tampereen yliopisto.

Rensujeff, K. (2010). *Taiteilijan asema: Taiteilijakunnan rakenne, työ ja tulonmuodostus*. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus.

Reynolds, J., & Wetherell, M. (2003). The discursive climate of singleness: The consequences for women's negotiation of a single identity. *Feminism & Psychology*, 13, 489–510.

Ropo, A., & Sauer, E., (2007). The success of Finnish conductors: Grand narratives and small stories about global leadership. *International journal of arts management*, 9:3, 4–15.

Ruusuvuori, J., Nikander, P., & Hyvärinen, M. (2010). Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.) *Haastattelun analyysi* (s. 9–38). Tampere: Vastapaino.



Saarilammi, M.-L. (2007). *Meediotaitelijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä* (Sibelius-Akatemian julkaisusarja). Helsinki: Yliopistopaino.

Sadeniemi, M. (toim.) (1992). *Nyky-suomen sanakirja* (13. painos). Helsinki: WSOY.

Scott, s. (2011). *Total institutions and reinvented identities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Silverman, D. (1987). *Communication and Medical Practice: Social relations in the clinic*. London: Sage.

Sornig, K. (1989). Some remarks on linguistic strategies of persuasion. Teoksessa R. Wodak (toim.), *Language, power and ideology. Studies in political discourse* (s. 95–113). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Stanley & Billig, (2004). Dilemmas of storytelling and identity. Teoksessa C. Daiute & C. Lightfoot (2004) (toim.) *Narrative analysis: studying the development of individuals in society* (s. 159–176). Lontoo: Sage.

Steptoe, A., & Fidler, H. (1987). Stagefright in orchestral musicians. A study of cognitive and behavioural strategies in performance anxiety. *The British Journal of Psychology*, 78, 241–249.

Steptoe, A. (1989). Stress, coping and stage fright in professional musicians. *Psychology of Music*, 17, 3–11.

Suomen sinfoniaorkesterit ry. Haettu 16.3.2017 osoitteesta  
<https://www.sinfoniaorkesterit.fi/fi/orkesterit/>

Suoninen, E. (1997). *Miten tutkia moniäänistä ihmistä? Diskurssianalyttisen tutkimusotteen kehittelyä*. Vammala: Tampereen yliopisto.

Suoninen, E. (2016a). Kielenkäytön vaihtelevuuden analysoiminen. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysi – Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö* (s. 51–73). Tampere: Vastapaino.

Suoninen, E. (2016b). Mistä on perheenäidit tehty? Haastattelupuheen analyysi. Teoksessa A. Jokinen, K. Juhila & E. Suoninen (toim.), *Diskurssianalyysi – Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö* (s. 107–143). Tampere: Vastapaino.

Suoninen, E. & Wahlström, J. (2009). Interactional positions and the production of identities: Negotiating fatherhood in family therapy talk. *Communication & Medicine*, 6, 199–209.

Tajfel, H. & Turner, J. C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. Teoksessa W. G. Austin & s. Worchel (toim.), *The Social Psychology of Intergroup Relations* (s. 33–47). Monterey: Brooks.

Taylor, s. (2001a). Evaluating and Applying Discourse Analytic Research. Teoksessa M. Wetherell, s. Taylor & s. Yates (toim.), *Discourse as Data: A Guide for Analysis* (s. 311–330). Lontoo: Sage.

Taylor, s. (2001b). Locating and Conducting Discourse Analytic Research. Teoksessa M. Wetherell, s. Taylor & s. Yates (toim.), *Discourse as Data: A Guide for Analysis* (s. 5–48). Lontoo: Sage.

Taylor, Stephanie (2007). Narrative as construction and discursive resource. Teoksessa M. Bamberg (toim.), *Narrative – State of the Art* (s. 113–122). Amsterdam: John Benjamins.

Taylor, S., & Littleton, K. (2008). Art work or money: Conflicts in the construction of a creative identity. *The Sociological Review*, 56, 275–292.

Tiitula, L., & Ruusuvuori, J. (2005). Johdanto. Teoksessa J. Ruusuvuori & L. Tiitula (toim.), *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus* (s. 9–21). Vastapaino: Tampere

Triandis, H. C. (1995). *New directions in social psychology. Individualism & collectivism*. Boulder: Westview Press.

Tuomikoski, P. (1987). *Taide ja ihminen*. Helsinki: Hanki ja Jää.

Tutkimuseettinen neuvottelukunta (TENK). Haettu 1.4.2017 osoitteesta  
<http://www.tenk.fi/fi/eettinen-ennakkoarviointi-ihmistieteissa>

Varjonen, s. (2013). Ulkopuolinen vai osallistuja? Identiteetit, ryhmäsuhteet ja integraatio maahanmuuttajien elämäntarinoissa. (Sosiaalitieteiden laitoksen julkaisuja 2013:13). Helsingin yliopisto, sosiaalitieteiden laitos.

Vehviläinen, A. (2008). *Heittäydy – Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. (Sibelius-Akatemian EST-julkaisusarja, 17). Helsinki: Heseprint.

Venkula, J. (2003). *Taiteen välttämättömyydestä*. Helsinki: Kirjapaja.

Vesala, K. (1996). *Yrittäjäyys ja individualismi: Relationistinen linjaus*. Helsinki: Yliopistopaino.

Vesala, K. (2002). Hiljaisuus ja nonkommunikaation kiistanalaisuus. Teoksessa K. Ketola, s. Knuuttila, A. Mattila & K. Vesala, *Puuttuvat viestit: nonkommunikaatio inhimillisessä vuorovaikutuksessa*. Helsinki: Gaudeamus.

Wetherell, M. (1998). Positioning and interpretative repertoires: Conversation analysis and poststructuralism in dialogue. *Discourse and Society*, 9, 387–412.

Wetherell, M., & Edley, N. (1999). Negotiating hegemonic masculinity: Imaginary positions and psycho-discursive practices. *Feminism & psychology*, 9, 335–356

Wetherell, M., & Potter, J. (1988). Discourse analysis and the identification of interpretative repertoires. Teoksessa C. Antaki (toim.) *Analysing Everyday Explanation* (s. 168–83). Lontoo: Sage.

Wetherell, M., & Potter, J. (1992). *Mapping the language of racism: Discourse and the legitimization of exploitation*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Wiggins, s. (2017). *Discursive psychology, theory, method and applications*. Haettu 12.2.2018 osoitteesta <https://uk.sagepub.com/en-gb/eur/discursive-psychology/book244299>

Wiggins, S., & Potter, J. (2008). Discursive psychology. Teoksessa *Sage Handbook of Qualitative Research in Psychology* (s. 73–90). Lontoo, Sage. Haettu 11.2.2018 osoitteesta <https://strathprints.strath.ac.uk/7541/6/strathprints007541.pdf>

Wood, L. A., & Kroger, R. O. (2000). *Doing discourse analysis: methods for studying action in talk and text*. Lontoo: Sage.

Wooffit, Robin (1992). *Telling tales of the unexpected. The organization of factual discourse*. Lontoo: Harvester Wheatsheaf.

**Liite****Haastattelukysymykset**

## Taustakysymykset:

1. Syntymävuosi
2. Kauanko ollut vakituisesti kiinnitettynä orkesterimuusikkona
3. Kauanko tässä orkesterissa

## Varsinaiset haastattelukysymykset:

1. Kerrotko vähän itsestäsi, miten sinusta tuli orkesterimuusikko
2. Kertoisitko työstäsi, millaista orkesterimuusikon työ on
3. Mikä työssäsi on sinulle tärkeää
4. Mikä työssäsi on palkitsevaa
5. Minkä koet työssäsi haastavana, näetkö työssäsi riskejä tai uhkia
6. Mitä muuttaisit työssäsi
7. Valmistiko koulutus orkesterimuusikoksi
8. Miltä työ näyttää tulevaisuudessa, miten työ on muuttunut vuosien varrella
9. Suositteletko orkesteria viulistille työpaikaksi

## Väittämät:

1. Orkesterimuusikko on leipätyöläinen
2. Orkesterimuusikon ammatti on kutsumusammatti
3. Orkesterimuusikot eivät keskustele vaan soittavat